

Geschichte der Theater Deutschlands

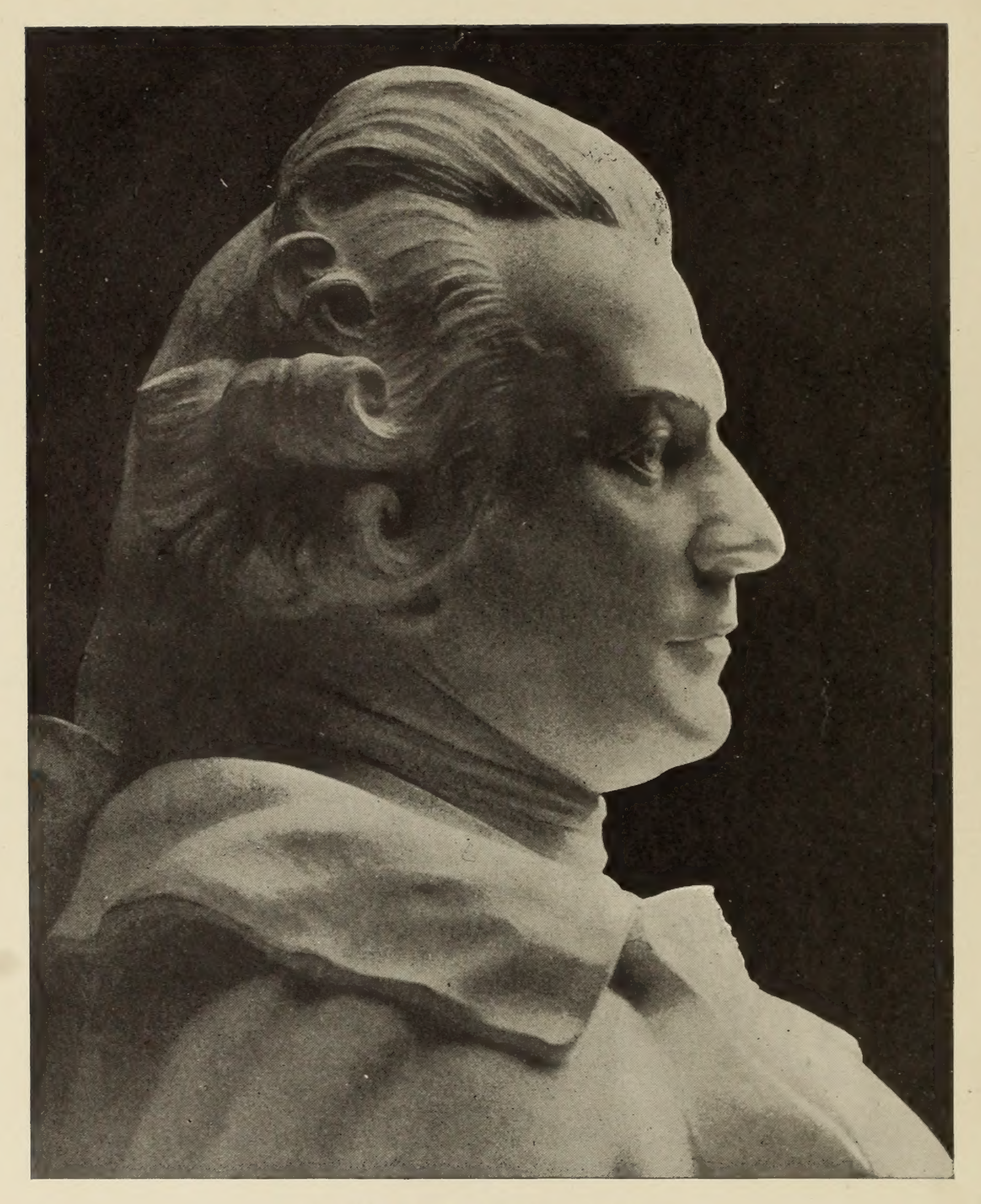
von Otto Weddigen











Gotthold Ephraim Lessing.

Profil-Brustbild von Otto Lessing's Lessingsdenkmal.

Nach einer Kupferätzung aus dem Verlage der Hofkunstverleger Heyer & Kirmse, Halensee-Berlin.

Geschichte

der

Theater Deutschlands

in hundert Abhandlungen dargestellt
nebst einem einleitenden Rückblick zur
Geschichte der dramatischen Dichtkunst
und Schauspielkunst

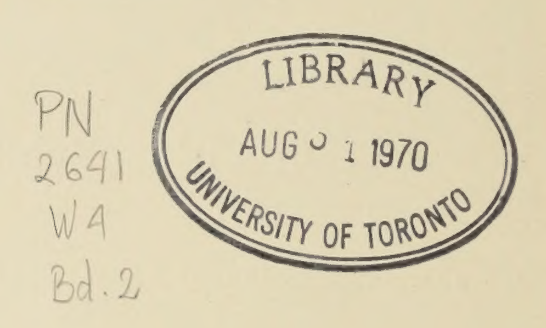
von

Dr. Otto Weddigen.

Mit zahlreichen Illustrationen, Faksimiles und Beilagen.

Band II.

Berlin.
Ernst Frensdorff.


PN
2641
W4
Bd. 2
LIBRARY
AUG 1 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

Das Königliche Hoftheater in Dresden.



chon aus dem 15. Jahrhundert besitzen wir sichere Nachrichten über kirchliche Spiele, welche in Dresden zur Darstellung gebracht wurden. So wurden alljährlich, am Johannistage, spätestens von 1480 ab, in der Kirche zum Kreuz derartige Mysterien aufgeführt.*)

Den geistlichen Spielen gegenüber traten bald Moralitäten, Allegorien, Volkspossen und Fastnachtsspiele, theatralische Darstellungen, welche den Charakter weltlicher Dramen trugen. In der Zeit der Renaissance und im Reformationszeitalter gelangten vor allem die Schulkomödien, erst in lateinischer, dann auch in deutscher Sprache, zur Blüte. Luthers Einfluß war hierfür entscheidend. Dem Doktor Cellarius, der ihn in dieser Sache um Rat fragte, antwortete er: „Comoedien zu spielen soll man um der Knaben in der Schule willen nicht wehren; erstlich, daß sie sich üben in der lateinischen Sprache, zum andern, daß in Comödien fein künstlich erdichtet, abgemalt und fürgestellt werden solche Personen, dadurch die Leut unterrichtet und ein jeglicher seines Ampts und Standes erinnert und vermahnt werde, was einem Knecht, Herren, jungen Gesellen gebühre, wohl anstehe und was er thun solle, ja, es wird darinnen fürgehalten und für die Augen gestellet, wie sich jeglicher in seinem Stande halten soll in äußerlichem Wandel, wie in einem Spiegel." Und ein anderes Mal sagt der Reformator: „Christen sollen Comödien nicht ganz und gar fliehen darum, daß bisweilen grobe Zoten und Buhlereien darin sein, da man doch um derselben willen auch die Bibel nicht lesen dürfte."

Luther riet geistliche Spiele nicht nur in lateinischer, sondern auch in deutscher Sprache zu schreiben und darzustellen, wodurch er das nationale Drama förderte.

---

*) Robert Prölß, Geschichte des Hoftheaters in Dresden. Dresden 1878.

So wurde denn in Dresden von Rektoren, Schullehrern und Schülern eifrig die Schulkomödie gepflegt.

Auch auf die Musik hatte der große Reformator, wie in Deutschland überhaupt, so besonders in Dresden, wohltätige Einwirkung und Förderung. Musik und Gesang hatten in Luthers Leben immer eine große Rolle gespielt, und bald wurde es auch Sitte, daß sich alle bedeutenderen Fürsten der Zeit „Kapellen", oder weil die Vokalmusik darin das Wesentliche war, „Kantoreien" hielten.

Zwei Jahre nach Luthers Tode (1548, 22. September) errichtete Kurfürst Moritz von Sachsen solch eine kurfürstliche „Kantorei" in Dresden, an deren Spitze er den Freund Luthers, Johann Walther, als Kapellmeister stellte. Aus dieser kurfürstlichen Kantorei ist im Laufe der Jahre die Königlich Sächsische Kapelle, ja das Dresdener Hoftheater hervorgegangen.

Und wie sich in Deutschland die Musik eher als die Dichtkunst entwickelte, so kam auch hier, wie in Dresden im besonderen, die Oper früher zur Blüte.

Die „Kantorei" des Kurfürsten Moritz von Sachsen war dem Hofmarschallamte unterstellt und bestand anfänglich nur aus Sängern, die meist in der Kirche unter Orgel- oder auch Saiten- und Blasinstrumentenbegleitung sich hören ließen.

Später, so namentlich im Jahre 1553, wirkte die „Kantorei" auch bei den Karnevalsfestlichkeiten „mit der welschen Musica und Instrumenten" mit. Schon unter Kurfürst Moritz erhielt also die Kantorei durch Aufnahme von Instrumentisten, und zwar italienischen, die Erweiterung zu einer Kapelle. Im Jahre 1555 bestand diese aus 20 Sängern, 13 Kapellknaben und 3 Organisten. An der Spitze befand sich Matthias de Maistre; 1428 Gulden wurden jährlich insgesamt dafür verwendet.

Unter Kurfürst August nahm die sächsische Kapelle einen großen Aufschwung, besonders aber unter dem im Jahre 1611 zur Regierung gelangten Johann Georg I. Heinrich Schütz trat jetzt die Leitung der Kapelle an und brachte dieselbe auf eine solche Höhe, daß sie die Aufmerksamkeit aller Fürstenhöfe erregte.

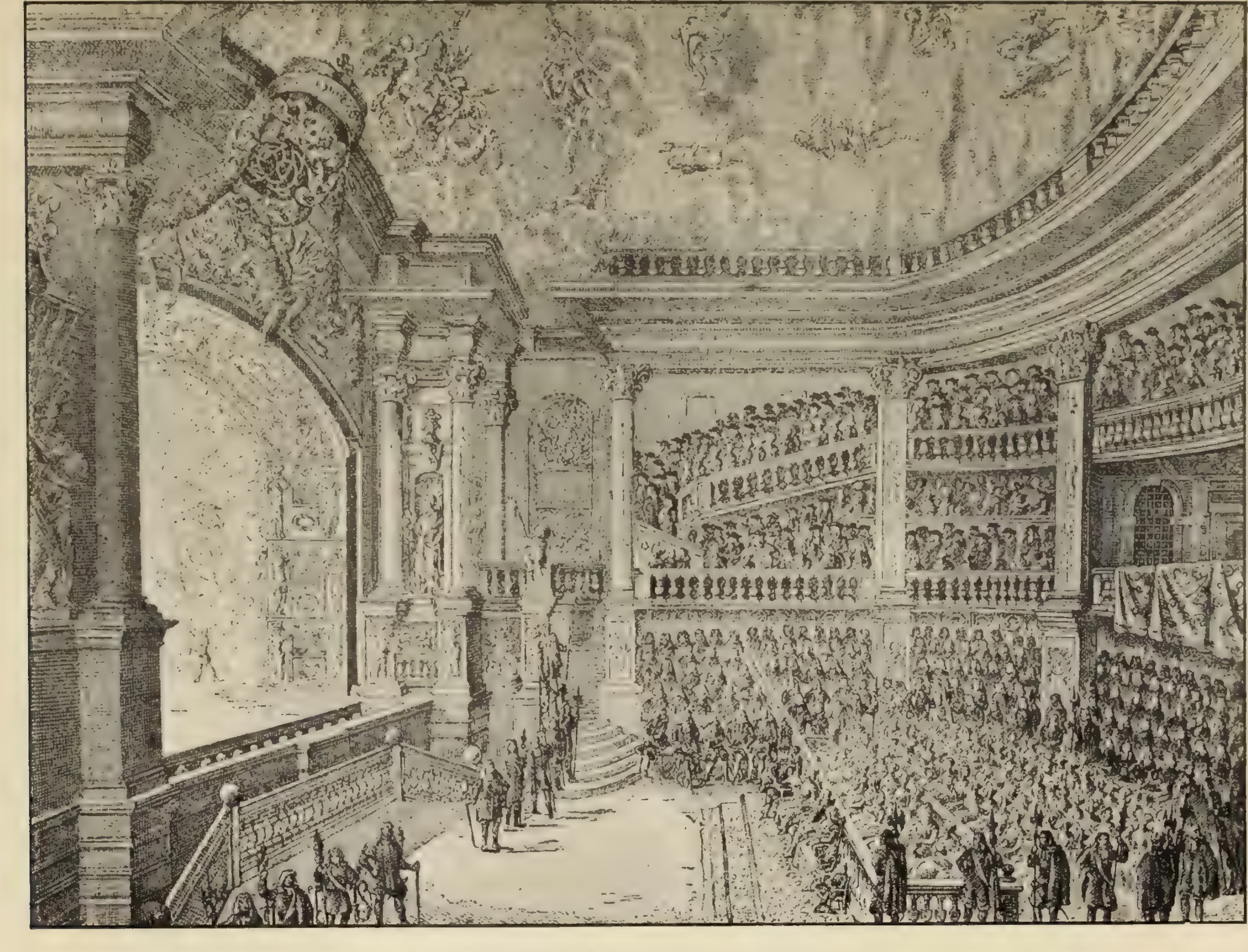
In die Zeit ihrer Blüte (1621—1636) fällt auch die Einführung der italienischen Singspiele (Oper) in Dresden. Im Jahre 1627 wurde nämlich das Hirtenspiel „Daphne", welches als die erste Oper bezeichnet wird, aufgeführt.*) Der Text war gedichtet von Ottavio Rinuccini und komponiert von Jacopo Peri und von Caccini. Diese schufen dann als erste opera seria die „Euridice."

Besonders beliebt wurden bald die „singenden Ballette" am Dresdener Hofe, in welche der italienische Dekorationsprunk Eingang fand; mehr aber noch die italienische Spieloper, welche Schütz in Deutschland einführte.

Fortan blieben die italienische Oper und das Singspiel die Hauptvergnügungen des sächsischen Hofes. Und wie in Dresden, war es an den anderen Höfen. Freilich konnte die Bevorzugung der Italiener an den deutschen Fürstenhöfen der nationalen Musik nicht gerade förderlich sein.

Bis zum Jahre 1667 fanden alle theatralischen Aufführungen in Dresden im Schlosse statt. Im Jahre 1664 war daher unter der Regierung des prachtliebenden Kurfürsten Johann Georg II. (1656—1680) der Grund zu einem besonderen Komödienhause gelegt; der Bau desselben wurde dem Oberlandbaumeister von Klengel übertragen. Es war mit den kurfürstlichen Gemächern durch einen Säulengang verbunden und faßte über 1000 Personen. Am 27. Januar 1667 wurde das Komödienhaus mit einem Prologe und der Oper „Il Tesco" eröffnet. Mit der Eröffnung dieses Theaters gewannen die theatralischen Vorstellungen eine allgemeine Bedeutung für das ganze geistige Leben Dresdens. Hier fanden nun vorzugsweise die Aufführungen von italienischen Opern statt; aber ihnen folgten auch bald deutsche Komödien und Tragödien. Freilich behielt die italienische Oper noch lange die Oberhand. Die italienischen Sänger erhielten schon damals angesehene Gehälter. Dieselben bewegten sich anfangs zwischen 400 und 800 Talern. Der italienische Kapellmeister hatte ein Einkommen von 1200 Talern. Im Jahre 1718 belief sich der Etat der italienischen Oper bereits auf 45000 Taler. Die Eintrittspreise betrugen für eine Loge 2 Dukaten, für den einzelnen Platz 16 Groschen.

*) Martin Opitz übersetzte den Text später ins Deutsche.



Das Kurfürstliche Opernhaus in Dresden.
(Eröffnet am 27. Januar 1667.)

War die Oper so das Lieblingskind des Dresdener Hofes und stieg sie im Laufe der Jahre immer höher, so zeigt die Geschichte der Dresdener Oper uns auch in allen ihren Entwicklungsphasen ein Bild der Geschichte der Oper in Deutschland überhaupt, besonders des späteren Kampfes der italienischen Musik mit der deutschen. Daß die Dresdener Oper Höhepunkte und glänzende Perioden erlebt hat, beweisen Namen, wie Heinrich Schütz, Antonio Lotti, Adolf Hasse, Gassone nebst Gattin, Faustina Bondona, Nicola Porgora, Regina Mingotti, Charlotte Häser und später Karl Maria von Weber, Spohr, Marschner, Reissiger und Richard Wagner, die ewig unzertrennlich mit ihr verknüpft sind.

Doch nehmen wir nach diesen Erörterungen den Faden unserer geschichtlichen Darstellung wieder auf.

Weniger als der Oper, wandte der sächsische Hof dem Schauspiele seine Gunst zu. Die ältesten Nachrichten über ein Interesse des kurfürstlichen Hofes am Schauspiel stammen aus dem 17. Jahrhundert, wo neben englischen und französischen Schauspielern auch bald deutsche in Dresden auftreten.

Wir wissen, daß in den Jahren 1626 und 1627 sich eine Gesellschaft englischer Komödianten im Dienste des kurfürstlich sächsischen Hofes befand; ebenso spielte 1626 ein Franzose Rahel mit seinen Genossen in Dresden Komödie. In den Jahren 1644 und 1646 „agierten" die „Springer von Freiberg", die auf dem Schloßsaal ihre trivialen Vorstellungen gaben. In das Jahr 1669 fällt das Anstellungsdekret Christian Starkes als kurfürstlicher Hofkomödiant; seine Truppe bestand aus 8 Personen. Der erste deutsche Schauspielerprinzipal von Bedeutung, der in Dresden spielte, war Johannes Velten.

Als dieser unter der Regierung Johann Georgs III. (1680—1691), der dem Theater wie sein Vorgänger sein Interesse zuwandte, im Jahre 1684 auf seiner Wanderschaft nach Sachsen zurückkehrte und nach Dresden mit seiner „berühmten Bande" berufen wurde, kam der Entschluß zur Ausführung, durch Veltens Anstellung dem deutschen Schauspiele eine neue und vollständige Organisation zu geben. Solches geschah im Jahre 1685. Ein Komödienhaus mit Dekorationen und Maschinerien

war schon vorhanden; nun wurde auch eine kurfürstliche Theatergarderobe beschafft.

Arminio,
ein Musicalisches Drama,
Welches in Dreßden,
als der
Höchstbeglückte Geburths Tag
Ihro Majestät
Augusti III.
Königs in Pohlen
und Chur-Fürsten zu Sachsen,
feyerlichst begangen ward,
auf Hohen Befehl
Ihro Maj. der Königin
vorgestellet worden.

Die Poesie ist von dem Herrn Abt Joh. Claud. Pasquini, Ritter des H. R. R. und Königl. Hof-Poeten.

Die Music von Herrn Johann Adolph Haßen, Königl. Capell-Meister.

Dreßden, gedruckt und zu finden bey der verw. Königl. Hof-Buchdr. Stößelin. 1745.

Titelblatt.

Um aber die bisherigen Direktoren Starke und Riese nicht zu verletzen, mußte Velten die Leitung mit ihnen teilen, obschon er die Seele des Ganzen war und blieb.

Die drei Direktoren bekamen jeder jährlich 200 Taler Gehalt; ebensoviel erhielt Veltens Frau. Ihre Schwester erhielt 100 Taler, Paceli 200 Taler u. s. w. Insgesamt belief sich der damalige Gagenetat auf 1915 Taler.*)

Wir sehen in dem Personalverzeichnisse jener Gesellschaft zuerst Frauen aufgeführt; bisher waren bei allen wandernden Truppen die Frauenrollen von Knaben gespielt. Veltens Neuerung war von großer Wirkung und Anziehungskraft.

Er und seine Truppe erhielten auch zu Gastspielen in anderen Städten Urlaub; so besuchten sie u. a. Hamburg, Frankfurt a. M., Breslau und Nürnberg.

*) Vergl. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. 1. Aufl. Bd. I, S. 258 ff.

Wenn auch nun die italienische Oper in Dresden eifrig gepflegt wurde, so ließ des Kurfürsten Interesse am deutschen Schauspiel doch keineswegs nach.

Velten erweiterte beständig sein Repertoir und reihte ihm besonders Molière ein.

Nach dem Tode des Kurfürsten Johann Georgs III. und der Thronbesteigung Georgs IV. (1691) entließ der Hof zu Dresden leider sämtliche deutsche Schauspieler. Sie behielten nur ihren Titel und die Spielkonzession für das Land. Sachsen gab somit für eine Zeitlang das Protektorat der deutschen Schauspielkunst auf.


Ludwig Paul.

Magister Veltens unbestrittenes Verdienst bleibt es, das ernste Drama, welches er „Hauptaktion" nannte, zum Mittelpunkte aller schauspielerischen Darstellungskunst gemacht zu haben. Freilich hafteten ihm noch viele Unbeholfenheiten und Trivialitäten an, und es bedurfte noch längerer Zeit, um Drama und Schauspielkunst auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit zu bringen.

War nun auch das deutsche Schauspiel seit Entlassung der Veltenschen Truppe in Dresden wieder völlig in die Dunkelheit zurückgedrängt, so stand die italienische Oper auch unter Kurfürst Georg IV. noch in Blüte. Seine große Vorliebe für die Italiener erklärte sich schon daraus, daß er dem ersten Kapellmeister Strungk den Carlo Luigi Pietro Grua als Vizekapellmeister zur Seite stellte. Strungk erbat daher die Erlaubnis, nebenbei ein selbständiges Opernunternehmen in Leipzig noch begründen zu dürfen, wo er denn auch während der Messen deutsche Singspiele aufführte. Strungk hatte indessen in Leipzig keinen Erfolg; er starb im Jahre 1700.

Mit der Thronbesteigung Friedrich August I. — unter seinem Vorgänger hatte 1694 die italienische Oper mit Aufführung von „Alerano ed Adelaide“ ihren letzten großen Sieg gefeiert — trat eine neue Wendung des Kunstgeschmacks ein. Es beginnt der Kampf der französischen Richtung gegen die bisher herrschende italienische.

Der Kurfürst Friedrich August hatte am Hofe Ludwigs XIV. die französische Oper und daneben die gleichfalls in Blüte stehende französische Tragödie und Komödie schätzen und lieben gelernt. Er entließ daher gleich bei seinem Regierungsantritt die Italiener; erst später wurden etliche wieder angestellt.



Erika Wedekind.

Obschon nun an allen deutschen Höfen Deutschlands französischer Geist und Geschmack vorherrschend wurden, ward daneben doch auch der Sinn für die im verborgenen gleichsam fortlebenden, derben deutschen theatralischen Darstellungen wieder rege.

Im Jahre 1696 wurde ein neues Komödienhaus errichtet, und zwar dort, wo der Mittelbau des heutigen Museums sich befindet, da das alte Komödienhaus sich als zu beschränkt erwiesen hatte. Bereits im Anfange 1697 konnte es eröffnet werden.

Die Annahme der polnischen Königskrone und der Religionswechsel seitens des Kurfürsten bewirkte nun, daß wichtige Veränderungen vorgenommen werden mußten. So wurde einerseits aus der Kapelle die protestantische Hofkirchenmusik ausgeschieden, und anderseits waren die

Mit ohngezweiffelt-gnädiger Bewilligung,
Werden heute den 23ten Octobr. 1743.

Die allhier neu-angekommene Dreßdnische

BACHANTEN

Aufführen, eine neu verfaßte aus der Frau Mutter Hand-Körbgen gezogene Haupt-Action

Betittult:

Der Götter-Streit,

Oder:

Benagende Mißgunst derer Götter

Martis, Vulcani, Veneris & Mercurii wider das den Gott *Bacho* verrichteten Opffer,

Mit

1. *Harlequin* einen getreuen *Bachus*-Diener,
2. Einen verstellten Soldaten-Werber und *Commandeur*,
3. Einen Marckt- und Zahn-Schreyer.

Den Beschluß macht ein lustiger Tantz, und gleich darauff ein mit Brat-Wurst, Sauer-Kraut und Schweine-Fleisch erwartendes Gerüchte, nebst einer kurtzen Teutschen, Frantzösischen und Englischen Motion biß den andern Tag um 6. Uhr.

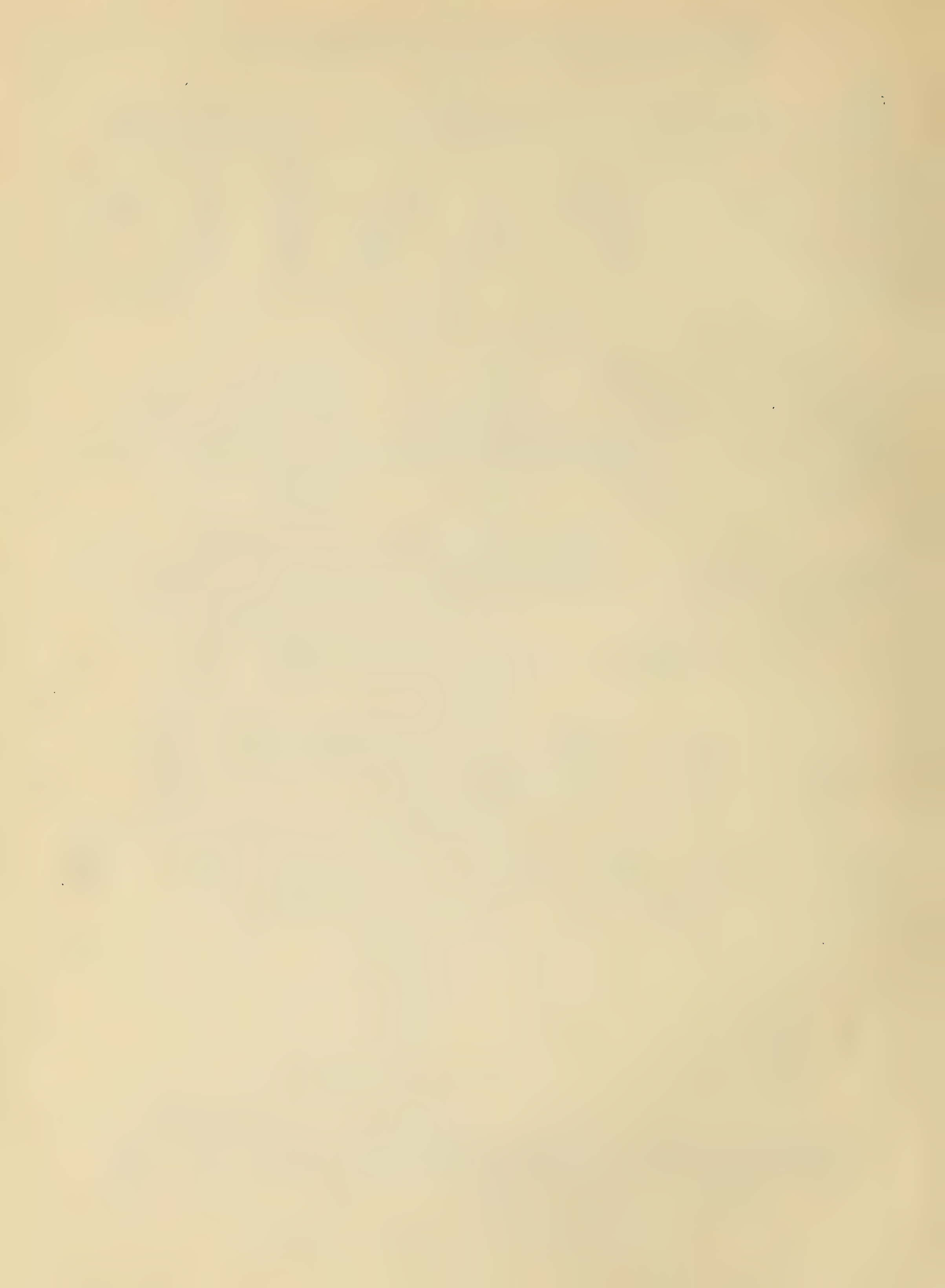
Agirende Personen.

Bachus,	Ceres.
Mars,	Vulcanus,
Cupido,	Mercurius,
Harlequin,	Laocon, Bachi-Priester.
Drey Bauern.	Columbina.

Der Schau-Platz ist auf Herrn F. R. Weinberge, und wird um 6. Uhr præcise angefangen.

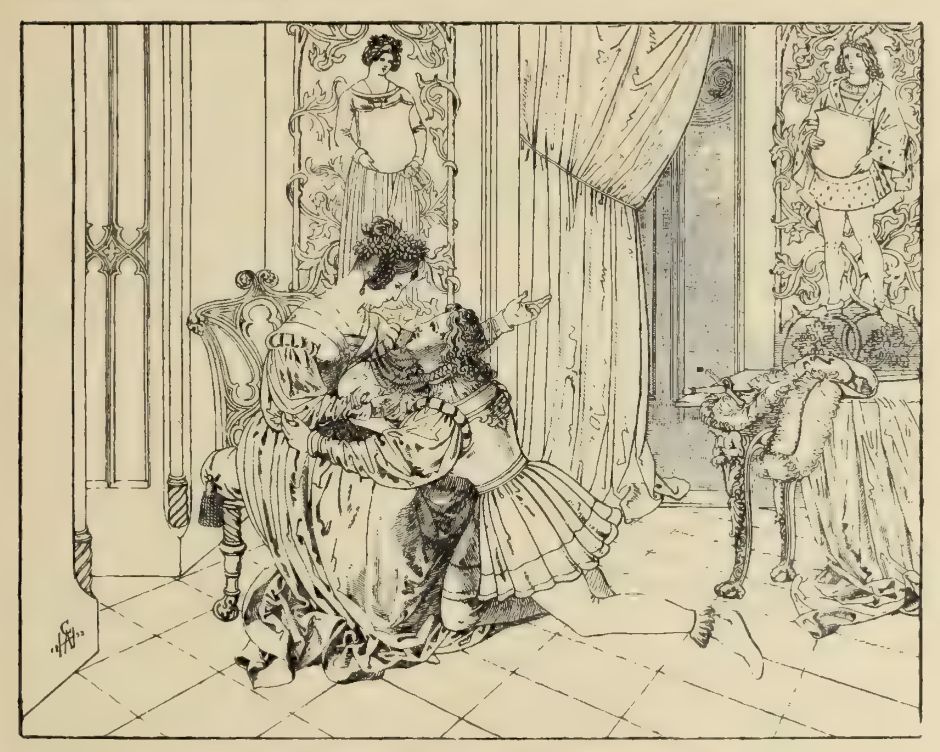
Theaterzettel einer Dresdener Schauspielergesellschaft.

(Das Original befindet sich im Besitze des Herrn Albert Cohn in Berlin.)



Schauspieler verpflichtet, auch in Warschau, wo Friedrich August I. sich längere Zeit aufhielt, zu spielen.*)

Im Jahre 1708 wurde eine Gesellschaft französischer Sänger und Schauspieler, unter denen sich die berüchtigte Tänzerin de Bargues befand, berufen. Der Direktor hieß de Villedieu; die Truppe erhielt 14000 Taler jährlich vom Hofe und war berechtigt, während der Messen auf eigene Rechnung in Leipzig zu spielen.



Mdme. Schröder und Devrient in „Romeo und Julie".

Mit dem Jahre 1719 beginnt ein neues glänzendes Kunstleben am Dresdener Hofe. Eine neue italienische Oper wurde, besonders auf Veranlassung des Kurprinzen, wieder errichtet. Antonio Lotti ward als Kapellmeister berufen; seine Frau bezog das für damalige Zeiten unerhörte Gehalt von jährlich 10500 Talern. Die Gesellschaft bestand ferner aus den Herren

*) Vergl. R. Prölß, Geschichte des Hoftheaters in Dresden.

Francesco Bernardi, Veracini, Matteo Berselli, Guiccardi, dem Dichter Luckini und den Damen Margherita Caterina Zani, Lucia Gaggi u. s. w. Der ganze Etat der italienischen Oper betrug, wie erwähnt, 45000 Taler schon im Jahre 1718.

Diese neue italienische Oper erforderte den Bau eines neuen Opernhauses, wozu der Grundstein am 9. September 1718 gelegt wurde. Die Architekten Alessandro und Girolamo Marco waren zu diesem Zwecke aus Italien berufen worden.

Am 3. September 1719 fand die feierliche Eröffnung des neuen Opernhauses mit der Oper „Giove in Argo" von Lotti statt; es war eins der damals größten Theatergebäude in Deutschland und faßte 2000 Personen.

Außer italienischen Opern wurden in dem neuen Hause aber auch italienische und französische Schauspiele und Komödien gegeben.

Die Dresdener Oper gewann bald einen europäischen Ruf. Die beiden Graun und Hiller empfingen hier ihre ersten Anregungen, und selbst Händel wurde durch sie nach Dresden gezogen. Im Jahre 1730 wurden auch der Komponist Adolf Hasse und seine Gemahlin Faustina Bordone, die gefeierteste Sängerin jener Zeit, an die Dresdener Oper berufen.

Zwei Jahre später erfolgte der Tod Friedrich August I. (1733). Das französische und das italienische Schauspiel ward aufgehoben; die italienische Oper allein blieb bestehen und erlangte eine unumschränkte Herrschaft.

Das Hauptbemühen Hasses war nun, seine im italienischen Stile komponierten Opern in Dresden ausschließlich zur Geltung zu bringen. Dazu verfügte er über die besten Kräfte in seiner Kapelle, wie: Ermini, Annibali, Bindi, Pisendel, Zelenka, Cattaneo, Hunt, Weiß, Buffardin, Quanz, Richter, François de Riche u. s. w. Und alle verdunkelte seine Gattin Faustina, die Friedrich August von Sachsen und Friedrich den Großen zur Bewunderung hinriß. So ist die Geschichte der Dresdener Oper von 1733—1747 fast nur eine Geschichte der Hasseschen Oper, von denen wir einzelne Werke nennen: „La Clemenza di Tito", „Demetrio", „Numa Pompilio", „Didone abbandonata", „Antigone" u. s. w.

Welche Pracht entfaltet, welche ungeheure Aufwendungen damals für die italienischen Opern gemacht wurden, beweist die Aufführung von „Solimano"

Der Hübnersche Vorhang im alten Dresdener Theater.

Ernst Frensdorff, Berlin.

von Migliavecca, einem Schüler Metastasios, worin lebende Elefanten, Kamele und Pferde auf die Bühne kamen. Im Jahre 1756 beliefen sich die Ausgaben für Kapelle und Theater auf 101639 Taler, wovon 58352 Taler auf die Kapelle, 23930 Taler auf das Ballett, 7975 Taler auf das italienische Schauspiel, 1500 Taler auf Pensionen und 3884 Taler auf das Beamtenpersonal kamen. Während der Zeit des siebenjährigen Krieges trat ein Rückgang in dem glänzenden Leben Dresdens ein. Und als Friedrich August II. starb, wurden die italienische Oper und Komödie aufgelöst. Zwei Tage nach der Thronbesteigung Friedrich Christians wurde das Ehepaar Hasse ohne Pension entlassen. Man begnügte sich fortan mit subventionierten Operngesellschaften, zunächst denen der Theaterunternehmer Bustelli und der beiden Bertoldi, und übte die größte Sparsamkeit.



Joseph Tischatscheck.

Das Jahr 1761 weist ein bemerkenswertes Ereignis auf. Der Impresario Pietro Moretti ließ ein neues Theater*) in der Nähe des Zwingers erbauen, um darin italienische Opern und deutsche Schauspiele aufführen zu lassen. Kurfürst Friedrich Christian kaufte es im Jahre 1763 Moretti für 20000 Taler ab; es wurde 1783 erweitert, ebenso 1793, und wurde benutzt bis 1841, wo Semper das erste große Hoftheater erbaute.

Unterdessen wurde dem deutschen Schauspiele der wandernden Truppen wenigstens wieder einige Förderung zuteil. Von den Verträgen, die mit den nach Veltens Tode in Dresden auftretenden Schauspieler-

*) In Holz war es schon 1755 vollendet; vom Oberlandbaumeister Schwarze war es dann 1761 steinern ausgebaut.

prinzipalen Koch, Wäser, Döbbelin, Seyler und Bondini abgeschlossen wurden, dauerten freilich die meisten nur kurze Zeit.

Von Leipzig aus war übrigens die Neubersche Truppe schon früher zu Gastspielen nach Dresden hinübergekommen. Freilich, die Vernachlässigung des Schauspiels gegenüber der Oper hier wirkte nicht ermunternd für sie.

Gottfried Heinrich Koch spielte im Jahre 1764 nur 6 Monate in Dresden. Sein Spielplan wies Stücke von Voltaire, Molière, Destouches, Reynard, de Vissé, Goldoni, Otway, Holberg, Gellert, Weiße, E. Schlegel u. a. auf.



Pauline Ulrich.

Die Leistungen der Gesellschaft standen jedenfalls auf der Höhe der damaligen Zeit; aber weder der Hof fand Gefallen an diesen Darstellungen — die italienische Oper nahm alles Interesse in Anspruch — noch waren die finanziellen Ergebnisse für Koch irgendwie zufriedenstellend.

Im Jahre 1770 erhielt dann der deutsche Prinzipal Johann Christian Wäser die Erlaubnis, auf eigene Rechnung an opernfreien Tagen zu spielen. Auch diese Gesellschaft konnte nicht bestehen, obschon sie zum ersten Male Lessings „Miß Sara Sampson" und „Minna von Barnhelm" in Dresden zur Aufführung brachte.

Etwas glücklicher war Theophil Döbbelin. Mit ihm schloß im Jahre 1774 der Dresdener Hof einen Vertrag ab zum Zwecke der Übernahme der deutschen Vorstellungen am kurfürstlichen Theater.

Döbbelins Gesellschaft bestand aus den Damen: Frau Christ, Frau Döbbelin, Fräulein Döbbelin, Frau Jacquemain, Frau Lanz, Frau Reinwald; ferner den Herren: Christ, Döbbelin, Hempel, Klinge, Lanz, Murr, Reinwald, Teller, Thering. Der Spielplan umfaßte 9 ernste Dramen, 30 Lustspiele; daneben Operetten. Die Vorstellungen der Döbbelinschen Truppe fanden in Dresden Gefallen; im März 1775 siedelte Döbbelin aber nach Berlin über. Abel Seyler folgte Döbbelin für das nächste Spieljahr 1775/1776; er erhielt vom Dresdener Hofe eine Subvention von 3000 Talern jährlich. Seyler brachte während der beiden Jahre seines Dresdener Engagements 17 Opern, 7 Trauer- und Schauspiele und 35 Lustspiele zur Aufführung. Obschon die deutsche dramatische Dichtung dieser Zeit schon einige tüchtige Früchte gereift hatte, so enthielt der Seylersche Spielplan leider von den besseren neuen Erzeugnissen nichts. Und so gelang es Seyler ebensowenig, wie seinen Vorgängern, dem deutschen Theater eine feste, dauernde Grundlage zu geben.



Julius Jaffé.

Eine Zeitlang übernahm dann **Brandes** die Leitung des deutschen Schauspiels am kurfürstlichen Theater in Dresden und zwar mit einer jährlichen Subvention von 6000 Talern. Bald aber (1778) mußte er das Direktorium schon an Bondini abgeben, der vom deutschen Theaterwesen nur wenig verstand.

Das Personal der Bondinischen Truppe bestand aus dem Unternehmer Pasquale Bondini und Brandes als Regisseur; ferner den Damen: Frau Brandes (erste Liebhaberin), Fräulein Brandes (für junge Mädchen im Schau- und Singspiele), Frau Henisch (erste Liebhaberin im Schau- und Singspiele), Fräulein Henisch (Kinderrollen), Frau Huber (Mutter), Frau Jacquemain (chargierte Mutter), Fräulein Jacquemain (erste Kinderrollen im Schau- und Singspiele), Frau Huber (erste muntere Rollen), Frau Koch

(erste Liebhaberin im Schau- und Singspiele), Fräulein Friederike Koch (Kinderrollen), Frau Röder, erste Soubretten, auch Liebhaberinnen); dann den Herren: Bause (zweiter Liebhaber, auch ernsthafte Rollen und Väter im Singspiele), Brandes (launige Alte, Charakterrollen), Fleck (zweite Liebhaber und Nebenrollen), Günther (erste komische Rollen in der Operette, komische Alte, Bediente), Hempel (erste Liebhaber), Huber (Juden, Bediente), Klinge (zweite Alte), Koch (erste Bediente), Röder (einfältige Bediente), Reinecke (erste Väter- und Charakterrollen), Spengler (erste Liebhaber im Sing- und Schauspiele), Thering (erste Bediente, Pedanten, chargierte Rollen), Wagner (Bediente, Bauern und Alte).*)



Gustav Raeder.



Franziska Berger.

Wir haben mit Absicht die einzelnen, damals üblichen Rollenfächer aufgeführt, da sie überaus charakteristisch für die Geschichte der Schauspielkunst sind.

Die Vorstellungen der Bondinischen Gesellschaft begannen am 23. Oktober 1777 mit „Graf Essex“ in der Bearbeitung von Dyk.

In den Jahren 1777—1788 wurden von ihr 93 ernste und 145

*) Vergl. R. Prölß.

heitere Stücke gegeben; darunter befanden sich die Dramen „Eugenie" von Beaumarchais, „Emilia Galotti" von Lessing, „Henriette" von Großmann, „Amalie" von Weise, „Clavigo" von Goethe, „Der dankbare Sohn" von Engel, „Der Diener zweier Herren" nach Goldoni von Schröder, „Hamlet" nach Shakespeare von Schröder, „Miß Sara Sampson" von Lessing, „Minna von Barnhelm" von demselben, „Die Nebenbuhler" von Sheridan, „Die schlaue Witwe" nach Goldoni, „Der Geizige" von Molière, „Macbeth" von Shakespeare, „Kaufmann von Venedig" von demselben, „Othello" ebenfalls, „Die Zwillinge" von Klinger, „Albert von Thurneiß" von Iffland, „Otto von Wittelsbach" von Babo, „Die Räuber" von Schiller, „Das Testament" von Schröder, „Codrus" von Chronegk, „Die Jäger" von Iffland, „Kabale und Liebe" von Schiller, „Die Mündel" von Iffland, „Fiesco" von Schiller, „Die Geschwister" von Goethe u. s. w.



Fr. Aug. Werdy.

Da auch die Oper eine größere Zahl Werke aufwies, so muß der Fleiß der Bondinischen Gesellschaft voll anerkannt werden. Wiederholungen durften nur selten stattfinden, da der Hof das deutsche Schauspiel fortan sehr oft besuchte. Über die schauspielerischen Leistungen der Bondinischen Gesellschaft sind die Urteile nicht gerade günstig; bekannt ist der Bericht des Appellationsgerichtsrates Körner, des Vaters von Theodor Körner, über die Aufführung von „Don Carlos" an Schiller.

Im Jahre 1788 wurde der Vertrag mit Bondini zwar auf weitere 6 Jahre verlängert, dieser nahm aber aus Gesundheitsrücksichten seinen Kassierer Franz Seconda zum Gesellschafter. Als Bondini dann schon im Jahre 1789 starb, übernahm Seconda die Direktion allein. Seitens der

Direktion Seconda begann mit dem Jahre 1791 auch eine regelmäßigere Pflege der deutschen Oper, welche ohne kurfürstliche Subvention auf dem 1775 von dem Theaterunternehmer François Merschy errichteten kleinen „Theater des Linckeschen Bades" zur Darstellung kam.

Interessant sind die Gagen, welche um das Jahr 1796 die Mitglieder der Secondaschen Truppe erhielten*); so bekam Opitz = 1800 Taler, Zuckers = 1500, Albrecht = 1400, Haffner = 1040, Schirmers = 1000, Kochs = 1000, Thering = 1000 Taler u. s. w.



Carl Devrient.

Die Gesamtausgaben beliefen sich damals auf 25548 Taler; im Jahre 1880 aber schon auf 31000 Taler.

Seconda empfing übrigens vom Hofe anfangs eine Entschädigung von 6000, 1801 bereits von 7200 Talern. Er selbst verstand freilich von der künstlerischen Leitung seiner Gesellschaft recht wenig; der Kassenerfolg war ihm das Wesentlichste. Die eigentliche künstlerische Seite des Unternehmens vertrat Opitz, der die Regie bis zu seinem Tode im Jahre 1810 in den Händen hatte. Von da ab übernahm Seconda selbst die Regie.

Das große Jahr 1813 war, wie für Sachsen überhaupt, so im besonderen für Dresden, der Schauplatz kriegerischer Ereignisse. Im Februar schon verließ Kurfürst Friedrich August seine Residenz und sein Land. Im März rückten die Russen in Dresden ein. Die Schlacht bei Lützen machte Napoleon wieder zum Herren von Sachsen. Nachdem die Verbündeten Dresden verlassen hatten, kehrte Kurfürst Friedrich August dorthin zurück. Vom 4. Juni 1813 ab nahm Napoleon seinen Wohnsitz im Palaste des Grafen Marcolini in Dresden.

---

*) Vergl. auch hier Prölß, Geschichte des Hoftheaters in Dresden.



Doris Devrient.

Der Secondaschen Gesellschaft, welche gewöhnlich im „Theater des Linckeschen Bades" spielte, wurde das Hoftheater zur Verfügung gestellt, da Napoleon im ersteren die Schauspieler des Theâtre français, die er aus Paris hatte kommen lassen, auftreten ließ. Die Vorstellungen der Franzosen währten bis Mitte August; in „Oedipe" und dann in Voltaires „Sémiramis" trat u. a. der Schauspieler Talma auf.

Die Schlacht bei Leipzig überlieferte Sachsen den Verbündeten. Mit der Verwaltung des Landes wurde Rußland beauftragt; Fürst von Repnin wurde Generalgouverneur.



Tischatscheck als Tannhäuser.

Im Jahre 1814 legte das in Dresden fungierende russische Gouvernement den Grund zu dem gegenwärtigen Königlichen Hoftheater. Opern- und Schauspielhaus wurden zu einer gemeinsamen Staatsanstalt verbunden. Die Direktion über dasselbe erhielt eine Kommission, die aus den Herren Polizeidirektor von Vieth, von Miltitz, Christian Gottfried Körner und Theodor Winkler bestand. Winkler wurde zum Intendanten ernannt und erhielt den Titel eines russischen Hofrates.

107.
22. Deutsches Schauspiel. Januar 1817. No: 1367

Nachdem ich mit der Königlich Sächsischen Theater Direction dahier übereingekommen bin, gegen Abschreibung eines erhaltenen Vor-schusses von 375 ß –, und ein baares Aequivalent von 500 ß in Sächs. Münze meine bey dem hiesigen Theater habende Enga-gement von heute an wieder aufzuheben, so entsage ich hiermit förmlich allen in Rücksicht meines Kontracts gemachten oder etwa noch zu machenden Ansprüchen, und erkläre hochgedachte Direction von allen Verbindlichkeiten gegen mich frey, auch mittelst Zurückgabe der von dem Herrn Hofmarschall und Director des Königlich Sächsisch Hoftheaters, Herrn Grafen Heinrich Vitzthum von Eckstädt mir auch Seiten gedachten Kontraktmäßigen Zusicherung [?], die mit mir zwischen bestandenen Kontraktliche Verbindung für völlig aufgehoben und ge-löscht.

Alles dieses bekräftige ich durch meines eigenhändigen Nahmens Unterschrift und Petschaft. Dresden 11ten Januar 1817.

Vitzthum

500 ß – – – . baar
375 abzuschreibender Vorschuß.
ß 875 –

vid. Seconda

[illegible]
Giannattasio del Rio.

Franz Seconda als Zeuge.

Faksimile eines mit dem Grafen Vitzthum abgeschlossenen Vertrages.



Nachdem aber König Friedrich August aus seiner Gefangenschaft zurückgekehrt war, verwandelte er das staatliche Institut in ein ständiges königliches. (August 1815).

Graf Heinrich Vitzthum von Eckstädt ward zum Intendanten, Hofrat Winkler zum Sekretär ernannt. Graf Vitzthum erwarb sich unvergeßliche Verdienste um die Begründung der deutschen Oper, namentlich durch die Berufung Karl Maria von Webers zum musikalischen Dirigenten nach Dresden. Weber hob gegenüber der italienischen Oper unter Morlacchi die deutsche Oper auf eine hohe Stufe. Meisterwerke, sowohl im rezitierenden deutschen Schauspiel wie in der Oper, sind auf der alten, kleinen und unscheinbaren Bühne des Linckeschen Bades unter der Intendanz des Grafen Vitzthum zur Darstellung gebracht, bis der alte Musentempel am 31. März 1841 mit Lessings „Minna von Barnhelm" für immer geschlossen wurde.

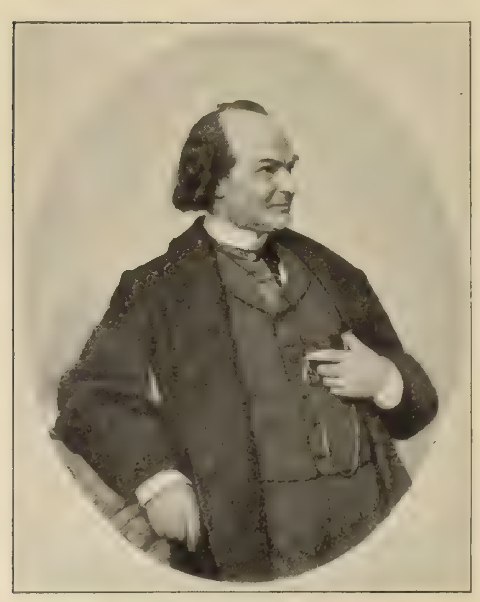


Julie Rettich.

Karl Maria von Weber trat seine Stellung als Königlicher Kapellmeister am 21. Dezember 1816 an. Er erhielt ein Gehalt von 1500 Talern jährlich und Aussicht auf lebenslängliche Anstellung. Er führte musterhafte Ordnung in den Proben ein und richtete Auge und Ohr auf alles.

Im Jahre 1820 wurde Hans Heinrich von Könneritz als Direktor des Dresdener Hoftheaters berufen. Im Jahre 1822 kam Webers neuerstandene Oper „Der Freischütz" zum ersten Male in Dresden zur Aufführung und zwar mit außerordentlichem Erfolge. Dann folgte die Aufführung von „Preciosa", die zuvor schon in Berlin gegeben war.

Da die Erkrankung Morlacchis und dann auch Webers die Anstellung eines Musikdirektors notwendig machte, um Weber, auf den sich alle Arbeit



Bogumil Dawiſon.

häufte, zu entlaſten, ſo wurde 1823 Heinrich Marſchner berufen. Er verheiratete ſich 1826 mit der Sängerin Wohlbrück, gab aber in demſelben Jahre ſeine Stellung in Dresden wieder auf, weil er nicht, wie er hoffte, Nachfolger Webers wurde.

Im Jahre 1824 kam Webers „Euryanthe" zur Erſtaufführung, und in demſelben Jahre folgte auf den Intendanten von Könneritz der Kammerherr Wolf Adolf von Lüttichau, welcher die Generalintendanz bis 1861 führte. Eine



Dawiſons Villa bei Dresden.

Dawison.

Dresden, 19. Mai 61.

Lassen Sie sich, mein hochgeehrter Herr und — das darf ich wohl nach Ihrem Briefe hinzusetzen — Freund, innigst die Hand drücken. „Ein Mann ist (mir) viel werth in so schwerer Zeit!" Und so kann ich Ihnen wohl sagen, daß Ihre Worte mich erquickt und erhoben haben und daß ich sie zum besten und Werthvollsten zähle, was mir überhaupt in meinem Leben begegnet ist.

Meine Gegner in Hamburg befinden sich nunmehr auf einem Terrain, auf das ich ihnen nicht folgen kann. Ich bin von Nichtswürdigkeit und Verrath gehetzt. Ich kann selbst keinerlei Erklärungen mehr von mir geben, denn ein unüberwindlicher Ekel befällt mich, denk' ich nur daran, die Feder zu diesem Zweck anzusetzen. Ich tröste mich unter Bangen und Zagen mit den offenen Augen

Autogramm von Dawison.

die Einsichtsvollen. Ich sage mir: in Hamburg liegen in der Redaction der „Reform" <u>Belege</u> für das, was ich behauptet habe und warte, ob sich nicht doch irgendwo eine Stimme für einen verfolgten Comödianten, der doch ein Gotteskind ist wie irgend ein Geschöpf in der Welt, frisch und kräftig erhebt.

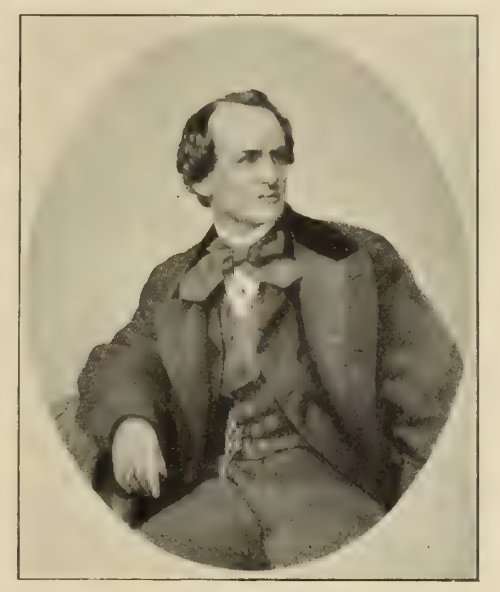
Für Frisch+ habe ich an Gutzkow 25 M. geschickt. Ich denke mir, es wird ihm lieber sein das Geld von einem Berufsgenossen, als von einem ihm Fremden zu empfangen.

Mit hoher Freude sehe ich Ihrer Herkunft entgegen. Ich werde Sie persönlich kennen lernen, wie ich Ihre Bücher längst kenne und liebe, und auch mehr mit Ihnen zu sprechen, als ich es jetzt, gefol-tert wie ich bin, brieflich vermag.

Mit innigster Verehrung
und Bewunderung
Ihr
B. Dawison

+ Ein armer Dichter, Postbote in Leipzig.

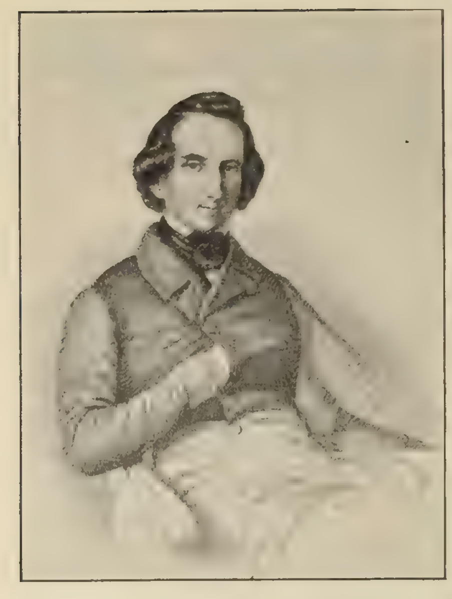
seiner ersten Taten war die Berufung Ludwig Tiecks als Dramaturg. Trotzdem Tieck der romantischen Schule als Dichter angehörte, hat er die Romantiker nur wenig — außer Heinrich von Kleist, der aber mit Fug mehr zu den Nachklassikern zu zählen ist — auf der Bühne zu Worte kommen lassen, am wenigsten sich selbst. Tieck war 17 Jahre erfolgreich in Dresden tätig (1825—41); er brachte Shakespeares Dramen und auch das Drama der Spanier, besonders Calderon, in gebührender Weise zur Aufführung, vernachlässigte aber keineswegs die andere dramatische Produktion.



Franz Jauner

Die verschiedensten Kunstrichtungen im Drama kamen zur Aufführung: Goethes „Götz" wie „Iphigenie", der „Faust" wie der „Tasso", Schillers „Wallenstein" und „Die Braut von Messina", die Übersetzungen Voltaires, die Dramen Klingers und Collins, von Iffland und Kotzebue, von de la Motte-Fouqué, Zacharias Werner, Houwald, ferner Holbein, Grillparzers „Ein treuer Diener seines Herrn", „Der Traum, ein Leben" und „Medea", Kleists „Zerbrochener Krug", daneben wieder Stücke von Raupach, Auffenberg, Deinhardstein, Schenk, Klingemann, Töpfer, von der Birch-Pfeiffer, von der Prinzessin Amalia von Sachsen, Halms „Griseldis", Mosens „Otto III.", Gutzkows „Richard Savage" u. s. w.

Das Dresdener Theater hatte unter Tieck, der anfangs ein Gehalt von 600, später 800 Talern bezog, die wahre Blütezeit der Lüttichauschen Ära. Damals wirkten daran Kräfte wie: Karl Devrient, Burmeister,



Julius, Werdys, Frau Schirmer, Julie Gley-Rettich, Karl Becker, Elise Mevius, Emil Devrient nebst Gattin Devrient-Pauli, Franziska Berg, Karoline Bauer, Karl Weymar, Gustav Räder, Maria Bayer. Edle Natürlichkeit und ein gutes Ensemble — das war dem Einflusse Tiecks auf das Theater zu verdanken.

In der deutschen wie italienischen Oper waren indes große Verluste und ein allmählicher Rückgang zu verzeichnen.

Karl Maria von Weber starb am 22. Mai 1826, nachdem er noch der Aufführung seines „Oberon" in London beigewohnt hatte. Ebenso erfolgte der Tod des Regisseur Bassi von der italienischen Oper Morlacchis.



Im Jahre 1827 wurde Karl Gottlob Reissiger auf Lebenszeit zum Kapellmeister der königlich-deutschen Oper in Dresden ernannt. Als Tenorist derselben wurde Anton Babnigg gewonnen, welcher der Devrient würdig zur Seite stand. Leider wurde Frau Schröder-Devrient, welcher 4000 Taler Gehalt, 2–3 Monate Urlaub, ein mit 500 Talern garantiertes Benefiz und 500 Taler

Pension zugesichert waren, im Jahre 1830 kontraktbrüchig. Sie hatte von der großen Oper in Paris ein Engagement mit 40000 Frs. Gehalt, 15000 Frs. Benefiz und 3 Monate Urlaub angeboten erhalten und angenommen.

Es konnte nicht ausbleiben, daß die deutsche Oper endlich den Sieg über die italienische davontrug. Aber dieser Sieg bedeutete nicht, daß fortan nur deutsche Opern in Dresden gegeben wurden, sondern daß die deutsche Oper fortan auch die Pflege der italienischen Oper — wie zuvor schon der französischen —, natürlich in deutscher Sprache, mit übernahm. Bis zum Jahre 1847 wurden indes auch noch einzelne italienische Opern in italienischer Sprache gegeben.

Herr Ochsenheimer als Secretär Wurm in Schillers Kabale u. Liebe.

Unter den Komponisten, deren Opern damals auf dem Spielplan standen, befanden sich Mozart, Beethoven, Weber, Marschner, Meyerbeer, Wolfram, Kreutzer, Lortzing, Rossini, Bellini, Donizetti, Auber, Adam, Herold, Halévy u. s. w. Neu engagiert wurden Joseph Tischatscheck und Anton Mitterwurzer. Gastspiele gaben: Fräulein Heinefetter, Fräulein Pixis und die Herren Wurda, Wild u. s. w.

Bereits längere Zeit hatte sich das Bedürfnis nach einem großen, der

wachsenden Bevölkerung Dresdens entsprechenden neuen Theatergebäude fühlbar gemacht.

Schon im Jahre 1835 lagen zwei Pläne vor; entweder das vorhandene Opernhaus umzubauen oder einen großartigen Neubau aufzurichten.



Das alte Dresdener Theater.

Der Plan Professor Sempers zu einem völligen Neubau, wofür auch Schinkel in Berlin und Intendant von Lüttichau warm eintraten, wurde zur Ausführung angenommen. Die Stände bewilligten 260,000 Taler; eine Nachforderung von 110,000 Taler erhielt durch Reskript vom 4. Juni 1840 die königliche Bestätigung. Am 31. März 1841 wurde dann das alte Theater mit Lessings „Minna von Barnhelm" geschlossen und das neue Theater am 12. April 1841 mit Goethes „Torquato Tasso", dem ein Prolog von Theodor Hell vorausging, eröffnet. Das herrliche Gebäude bietet Platz für 1800 Personen. Breite Treppen führen in das Foyer. Das Äußere wurde durch plastische Bildwerke von Hänel und Rietschel geschmückt. Der erstere schuf den großen Fries auf der Rückseite des Gebäudes, welcher einen Bacchantenzug darstellt. In der Mitte befindet sich Herkules auf einem von Panthern gezogenen Wagen, von Eros und Phantasus begleitet



der

Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle
und des Hoftheaters.

Ew. Wohlgeboren

ersuche ich, die hiesigen König. Bühne ge-
fälligst eine Abschrift Ihres mit so vielem
Beifalle aufgenommenen dramatischen
Werkes Bruder Kain [illegible]
und baldigster Entscheidung über die zu
erhoffende Annahme entgegen zu sehen.
Mit ausgezeichneter Hochachtung
Ew. Wohlgeboren

ganz ergebenster
Karl Winkler.
Vice Direktor.

Dresden am 22 Octob.
1841.

Autogramm des Vize-Direktors Karl Winkler.



und von Grazien und Musen umgeben. Rechts und links sind Gruppen von Centauren. Rietschel schuf auf den beiden Giebelfeldern plastischen Schmuck; auf dem einen stellte er, von einem Adler getragen, die Musik, auf den Schwingen der Begeisterung emporschwebend, dar. Ihr zur Seite links jugendliche, ihren Phantasien sich überlassende Mädchen, rechts ein junger Krieger, dem die Geliebte das Schwert umgürtet; beide: Symbole der heiteren und der kriegerischen Musik.

In dem anderen Giebelfelde wurde die tragische Muse, von Gruppen aus der Orestessage umgeben, dargestellt. In Nischen des unteren Rundbaues wurden Standbilder der Dichter Goethe, Schiller, Shakespeare, Molière, Sophokles, Aristophanes und der Komponisten Mozart und Gluck aufgestellt, und am Plafond des Zuschauerraums wurden die Bildnisse von Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven angebracht, wie die Musen der Bau-, Dicht-, Gesangs- und Schauspielkunst. Die Maschinerie ward von Mühldorfer aus Darmstadt, die Malerei des Vorhanges von Julius Hübner in Dresden ausgeführt.



Friederike Goßmann.

Am 1. Oktober 1842 erbat Ludwig Tieck seine Entlassung. Eduard Devrient wurde sein Nachfolger; er erhielt die Oberregie mit einem Gehalte von 2600 Talern. Den größten Erfolg erzielte in dieser Zeit die Novität: Gutzkows „Urbild des Tartüffe“. Nachdem Devrient seine Stelle als Oberregisseur niedergelegt hatte*), wurde Karl Gutzkow als Dramaturg berufen. — (1849.)

*) Als Schauspieler trat Eduard Devrient am 14. Oktober 1854 zum letzten Male in der Rolle des „Nathan“ auf dem Dresdener Hoftheater auf.

Im Jahre 1842 hatte die Lüttichausche Intendanz des Dresdener Hoftheaters auf die Empfehlung Meyerbeers hin Richard Wagner als Kapellmeister verpflichtet. In Dresden kamen „Rienzi“ (am 20. Oktober 1842), „der Fliegende Holländer“ (2. Januar 1843 mit der Schröder-Devrient als Senta), „Tannhäuser“ (19. Oktober 1845) zur erfolgreichen Aufführung und eroberten von hier aus die Bühnen der ganzen Welt. In Dresden ent-



Emil Devrient
in
„Corbeerbaum und Bettelstab“ „Memoiren des Teufels.“

standen auch die Anfänge des „Lohengrin“ und hier wurde auch der Grund zu den „Meistersingern“ und den „Nibelungen“ gelegt.

Das stürmische Jahr 1848 ergriff Wagners erregbare Natur; Mißstimmung gegen ihn wurde laut. Eine Lösung des Kontraktes mit Wagner wurde durch seine Flucht im Jahre 1849 zur Notwendigkeit.

Die Zeit von 1850—1862 bezeichnet für das Schauspiel den Kampf der idealistischen und realistischen Darstellungsweise am Dresdener Theater.

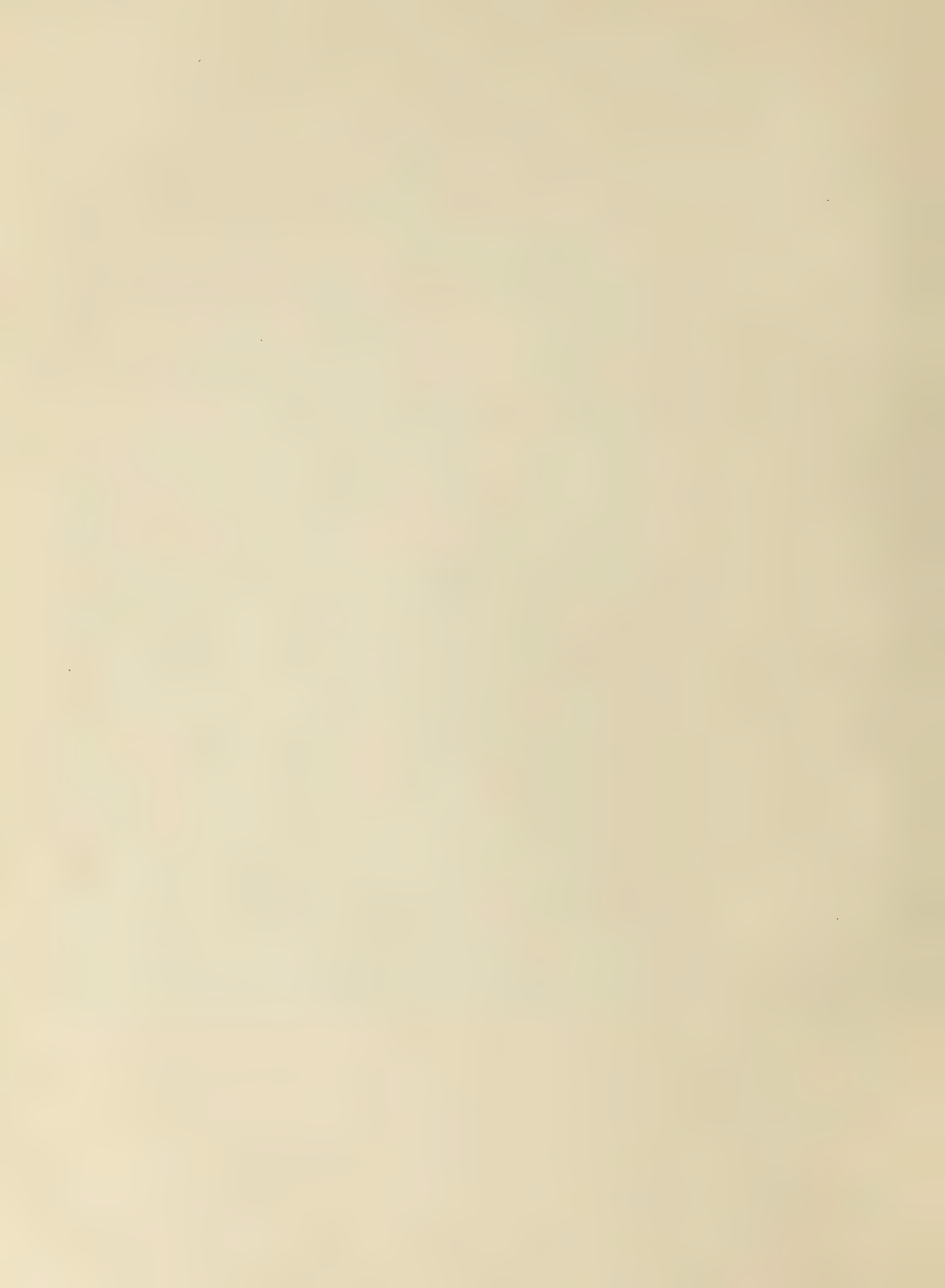


Zu freundlicher Erinnerung an

d. 22. Juny 1837 Emil Devrient.

Emil Devrient
als Don Cesar in Donna Diana.

Ernst Frensdorff, Berlin.





Emilie Fauner Krall

Das Drama, ſoweit es nicht auf bloße Unterhaltung hinaus lief, hatte in der letzten Zeit ſich zu einem Tendenzdrama unter dem Einfluß beſtimmter ſozialer und politiſcher Zwecke umgeſtaltet. Der Literaturzuſtand veränderte ſich. In der neuen Richtung ſtand im Schauſpiel Friedrich Hebbel, in der Oper Richard Wagner an der Spitze; eine individualiſierende, nicht mehr allgemein nur ſtiliſierende Darſtellung wurde fortan gefordert.

Hebbel ſelbſt, deſſen „Judith“ erſt 1854 durch Dawiſon in Dresden auf die Bühne gebracht wurde, hat damals auf das Dresdener Schauſpiel keinen direkten Einfluß gehabt. Dagegen ſollte Otto Ludwig, der Hebbel zur Seite geſtellt werden darf, von der Dresdener Bühne Erfolge und Verbreitung finden. Im März 1850 ſchon wurde hier ſein „Erbförſter“ aufgeführt, und 1852 folgte die Darſtellung ſeiner „Maccabäer“.

Bisher war die alte idealiſtiſche Darſtellungskunſt im Dresdener Hoftheater vorherrſchend geweſen. Dawiſons Auftreten (1852) als Gaſt eröffnete mit ſeiner realiſtiſchen Dar=



Mdme. Devrient.



Maria Heese.

stellungsweise jetzt den Kampf gegen jene. Als Dawison am 1. Mai 1854, mit einem Gehalt von 3000 Talern, 1000 Talern Benefiz, 3 Monaten Urlaub und 600 Talern Pension, dann für die Dresdener Bühne gewonnen wurde, neigte sich ihm der Sieg zu.

Neu angestellt wurde in dieser Zeit Pauline Ulrich. Gastrollen gaben: Marie Seebach, Frau Frieb-Blumauer, Friederike Goßmann, Frau Rettich, Fräulein Janauscheck, Haase, Grunert u. a. Der Spielplan wies Dramen von Hebbel, Otto Ludwig, Dingelstedt, Gustav Freytag, Mosenthal, Grillparzer, Gutzkow, Gottschall, Halm, Paul Heyse, Griepenkerl, Gustav von Putlitz, Meyern, Hammer, G. Kühne, Tempeltey, Laube, Redwitz, Nissel, Charlotte Birch-Pfeiffer, Bauernfeld, Benedix, Roquette u. a. auf.

In der Oper gewann von 1858 ab Richard Wagner nach schweren Kämpfen immer mehr den Sieg. Dresden war das einzige Theater, welches seine Opern zur ersten Aufführung brachte, und selbst seine Erfolge in Dresden hatten bis 1850 nur wenige Bühnen zur Nachfolge bestimmt. Beherrschte bis zum Jahre 1858 nun auch noch vorwiegend Meyerbeer das Repertoir der Dresdener Oper, so trat von da ab Richard Wagner allmählich ganz in den Vordergrund.



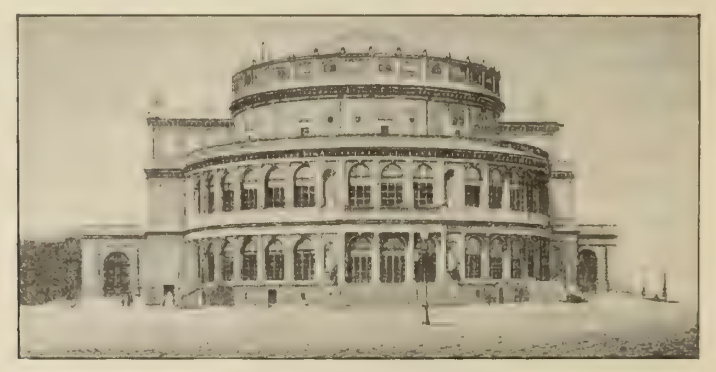
Caroline Bauer.

Die Brandstätte des Dresdener Opernhauses.

Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands.

Ernst Frensdorff, Berlin.

Am 1. April 1862 trat von Lüttichau, nachdem er 37 Jahre voller Mühen, aber auch voll reicher Erfolge, das ihm anvertraute Kunstinstitut geleitet, in den Ruhestand. Die Lüttichausche Ära bezeichnet eine Glanzzeit des Dresdener Hoftheaters. Noch hatte sich das „Virtuosentum" nicht herausgebildet; noch war der herrschende Geist an den Theatern — wie Robert Prölß richtig sagt — mehr auf das Ganze gerichtet; noch waren die Ansprüche der darstellenden Künstler im ganzen mäßige; noch nicht hatte sich der Theater die Spekulation, wie heute, bemächtigt.



Königl. Hoftheater in Dresden.

In den vier letzten Jahrzenten des 19. Jahrhunderts wurde dieses ganz anders.

Auf Herrn von Lüttichau folgte in der Leitung des Dresdener Hoftheaters Reichsgraf von Platen-Hallermund. Unter ihm brannte am 21. September 1869 der im Jahre 1841 errichtete Sempersche Prachtbau bis auf die Umfassungsmauern ab. Von 1870—1878 wurde dann das Altstädter Hoftheatergebäude — seit 1898 das gegenwärtige „Königliche Opernhaus" — nach den Entwürfen Gottfried Sempers und unter Leitung seines Sohnes Manfred neu aufgebaut und am 2. Februar 1878 eröffnet.

Es gehört zu den schönsten Gebäuden Dresdens und faßt 1800 Personen. Seine Hauptfassade tritt dem Beschauer in einem flachen Halbrund entgegen; der Vorraum und über demselben der Zuschauerraum springen hervor, während hinten der Bühnenraum hoch emporragt. Den Haupteingang bezeichnet in der Mitte der Rundung eine wuchtige sogenannte

Exedra, welche von Meister Schillings Bronze-Viergespann, Dionysios und Ariadne auf dem Pantherwagen, gekrönt wird und deren große Nische Malereien Kießlings, drei große Medaillons, die Grazien, Marsyas und Apollo darstellend, schmücken. Unten zu beiden Seiten des Haupteinganges sind die aus dem Brande geretteten Statuen Goethes und Schillers wieder



Wilhelmine Schröder-Devrient als Norma.

angebracht. Rechts und links von der Exedra ziehen sich in dem flachen Halbkreise die beiden übereinanderliegenden Foyers hin, an welche sich beiderseits vorspringende Vestibüle und Haupttreppen enthaltende Vorbauten anschließen. Die Balustraden über letzteren tragen eine Reihe von Statuen, welche die dramatischen Konflikte in typisch gewordenen Gestalten: Zeus — Prometheus, Kreon — Antigone u. s. w., zuletzt Faust — Mephistopheles,

Don Juan — Gast, Oberon — Titania, zur Anschauung bringen. Herrlich sind die oberen Vestibüle und das obere Foyer mit Säulen aus malachitfarbenem Stuckmarmor und mit malerischem Schmuck von Choulant, Oehme, Polder, Rau u. a. ausgestattet. Die Deckengemälde sind von Hoffmann, Gome und Grosse.



Bereits am 20. September 1873 war das „Neustädter Hoftheater" (Alberttheater) in Dresden, welches von Bernhard Schreiber von 1871 – 1873 erbaut wurde und anfangs Eigentum einer Aktiengesellschaft war, eröffnet. Nachdem dieses neuerdings erweitert ist, so daß es jetzt 1400 Personen faßt, wurde es seit 1898 „Königliches Schauspielhaus" und nur für Schauspiel, Lustspiel und feinere Posse bestimmt, während das Altstädter Hoftheater nur der Aufführung von Opern dient.

Seit Ende der siebenziger Jahre ist es üblich geworden, beide Hoftheater während einiger Monate im Sommer zu schließen, während früher Oper und Schauspiel abwechselnd, d. h. stets zu einer anderen Zeit Ferien erhielten.

Unter der Intendanz des Reichsgrafen von Platen-Hallermund hatte die Oberregie: Marcks, die Regie des Schauspiels: Richelsen, die der Oper: Überhorst. An der Spitze der Kapelle standen Schuch und Hagen.

Darstellende Mitglieder des Schauspiels waren u. a. die Damen: Pauline Ulrich, Fr. Bayer, Frl. Berg, Fr. Basté; ferner die Herren: Bauer, Dettmer, Erdmann, Hagen, Jaffé, Kramer, Marcks, v. d. Osten, Porth, Albin Swoboda u. s. w. In der Oper wirkten die Damen: Frl. von Chavanne, Frl. Friedmann, Frl. Löffler, Frl. Malten, Frl. Reuther, Frau Schuch u. s. w., sowie die Herren: Paul Bulß, Depele,



Friedrich Dettmer.



Grenadiers en avant. — Mme Doris Devrient in Dresden als Pariser Taugenichts.

Eichberger, Gudehus, Riese, Scheidemantel, Decarli u. a.

Auf die Generalintendanz des Reichsgrafen von Platen-Hallermund folgte ein Interregnum von 5 Jahren unter Geheimrat Bär, dann seit 1894 die Generalintendanz des Grafen Nikolaus von Seebach, geboren 1854. Er hat reformatisch gewirkt und vorzügliche Kräfte um sich zu vereinigen gewußt u. a. die Damen: Ulrich, Salbach, Bashé, Gasny, Politz, Bleibtreu, die Herren: Wincke, Müller, Fischer, Blankenstein, Forböse, Gebühr, Wiene, Stahl, René, Winds, Werth. In

der Oper: Die Damen: Wittich, Abendroth, Wedekind, Nest, von Chavanne, die Herren: Burrian, Scheidemantel, Perron, v. Bary, Plaschke, Rains, Erl, Jäger, Wächter. Unter seiner Leitung sind das Dresdener Königliche Opernhaus und das Schauspielhaus wieder mit die ersten Kunstbühnen Deutschlands geworden.



Mdme. Schröder-Devrient als Norma.

In den 40er und 50er Jahren des 19. Jahrhunderts hatte das Dresdener Schauspiel also einen europäischen Ruf. Ein Bogumil Dawison und Emil Devrient, eine Marie Berg, Bayer-Bürk und Ulrich wirkten damals auf der Höhe ihrer Künstlerschaft in Elbflorenz, und einer der letzten dieser klassischen Glanzzeit Dresdens, Fritz Dettmer, erregte noch Mitte der achtziger Jahre in Berlin anläßlich eines Gastspiels im dortigen Königlichen Schauspielhause Aufsehen. Jener Epoche folgte in Dresden dann eine Zeit, in der die Oper vorherrschte. Beeinflußt durch die Begeisterung für Richard Wagners Tondramen, nahm an allen größeren Hof- und Stadttheatern die Oper allmählich die bevorzugtere Stellung ein; das Schauspiel trat in die zweite Stelle.

So war es auch mit Dresden, und wenn aus Sachsens Hauptstadt die Kunde von irgend einem theatralischen Ereignisse hinausdrang, so kam sie aus dem Bereich der Oper. In den letzten Jahrzehnten, insbesondere unter der Generalintendanz des Grafen von Seebach, hat auch das Schauspiel wieder die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt.

An der Leitung des Hofschauspiels sind beteiligt als Dramaturgen Dr. Wolfgang Alexander Meyer und Dr. Karl Zeiß, der verdienstvolle Verfasser verschiedener literarisch-dramaturgischer Werke, der Herausgeber von Hebbels Werken, der Bearbeiter von Shakespeares „Was ihr wollt", „Widerspenstigen" und Kleists „Zerbrochenen Krug", als Regisseur des Schauspiels Ernst Lewinger, als Regisseur des Lustspiels Gustav Erdmann, eine glückliche Vereinigung hervorragender und sich ergänzender Kräfte. Ein frisches Leben charakterisiert die jüngste Epoche des Schauspiels. Mit allen alten Vorurteilen und Engherzigkeiten ist aufgeräumt worden. Nichts Bedeutendes auf dramatischem Gebiete, welcher Richtung es auch angehöre, gibt es, dem die Pforten der Hofbühne wie ehedem grundsätzlich verschlossen blieben. Alte und Neue, Klassiker und Moderne, sind nebeneinander, gleich vorzüglich interpretiert, auf dem Spielplane. Auch wartet man nicht mehr auf das Vorgehen Berlins. Man ergreift selbst die Initiative, und schon manches Werk hat sich in letzter Zeit von Dresden aus die deutschen Bühnen erobert. Die Donnerstags-Premièren Abende, die man seit 1897 eingerichtet hat, versammeln allwöchentlich die literarisch gebildete Welt Dresdens im Neustädter Schauspielhause.



Dmlle. Pistor.

An der Spitze der Oper steht als „musikalischer" Leiter der Generalmusikdirektor von Schuch, ein Mann, der nicht nur durch und durch Musiker und Künstler, sondern auch ein praktischer Theatermann und mit den szenischen Wirkungen der Bühne ebenso vertraut wie mit Orchester und Gesangstimmen ist. Neben ihm wirken Hofkapellmeister Adolf Hagen und E. Kutzschbach.

Aus dem Spielplan der Oper sind in letzter Zeit die Uraufführung der „Homerischen Welt“ von August Bungert, welche die Musiktragödien „Kirke“, „Nausikaa“, „Odysseus Heimkehr“ und „Odysseus Tod“ (die Odyssee) umfaßt, hervorzuheben, ferner Werke von Richard Strauß, Leo Blech, Heuberger, D'Albert u. a., sowie neuere ausländische Komponisten, wie Massenet (Manon) und Puccini (Toska, Bohème).



Das Residenztheater in Dresden.

Dieses 1250 Personen fassende Theater wurde im Jahre 1871 gebaut und am 18. Mai 1872 unter der Direktion Baumgarten als Herminiatheater eröffnet. Der Direktion war keine lange Lebenszeit beschieden; es traten Zahlungsschwierigkeiten ein, das Theater wurde zwangsweise verkauft und von den Herren Gebrüder Heller erstanden, welche noch heute Eigentümer des Hauses sind. Von Herbst 1872 bis Anfang 1873 führte Ferdinand Neßmüller das Theater, aber bereits im Herbst 1873 übernahm Dr. Hugo Müller die Direktion und das Theater erhielt den Namen „Residenztheater". Unter der feinfühligen, künstlerischen Leitung Hugo Müllers erreichte das „Residenztheater" zum ersten Male eine angesehene Position in der Dresdner Theatergeschichte; leider wendete sich das günstige Geschick in pekuniärer Hinsicht, denn bereits 1877 war Dr. Hugo Müller genötigt einen Kompagnon aufzunehmen. Wir finden im Spieljahre 1877—1878 die Direktion Dr. Hugo Müller und Drache. Im Jahre 1878/1879 leitete Ferdinand Dessoir das Theater. Auch dieser Direktion war es nicht vergönnt, dem Theater bessere Tage zu geben. In sieben Jahren fand fünfmaliger Direktionswechsel statt. 1879 bereits finden wir einen neuen Leiter an der Spitze des „Residenztheaters".



Residenztheater in Dresden.



Direktor Engelbert Karl.

Herr Engelbert Karl, der Komiker des Königlichen Hoftheaters, übernahm am 29. September 1879 das Theater und hatte das Glück, den künstlerischen Ruf seines Namens und des Hauses zu fördern. Er ist der eigentliche Schöpfer des Residenztheaters in Dresden, denn erst mit Beginn seiner Direktionsführung erhielt Dresden das eigentliche dritte Theater, mit dem man künstlerisch rechnete. Leider sollte seine erfolgreiche Tätigkeit nur 12 Jahre dauern, bereits 1891 ereilte ihn der Tod. Seine Witwe, Frau Madeleine Karl, übernahm die Leitung und führte die Ideen ihres Gatten zu immer weiterer Vervollkommnung des Theaters durch. Die Residenztheater-Bühne entwickelte sich zu einem Kunstinstitut ersten Ranges. Seit dem Jahre 1901 führt Frau Direktor Madeleine Karl das Theater gemeinschaftlich mit ihrem Schwiegersohn Herrn Direktor Karl Witt.



Madeleine Karl.

Im Sommer 1902 wurde das Theater vollständig renoviert. Am 27. September 1904 konnte die Direktion Karl die Feier des 25jährigen Direktionsjubiläums

begehen. Die Bühne des Residenztheaters hat im Lauf der Zeit jedes Kunstgenre gepflegt: Große Oper (Wagner) Spieloper, Klassiker, Lustspiel, Schauspiel, Schwank, Posse, Volksstück und Operette.

Viele Künstler hervorragenden Ranges gehörten dem Verbande der Bühne an, viele Namen von gutem Klang finden wir als engagierte Mitglieder verzeichnet, so z. B. Emil Bauer, Frau Bauer-Körnig, Josephine Pagay, Julius Alexander, Komiker Simon, Louise Stauber, Sophie Offeney, Sophie König, Paula Löwe, Jenny Stubel, Lina Bendel, Alexander Rüdinger, Hubert Wilke, Emmy Görlich, Helene Meinhardt, Searle, Franck, Wilhelmi und die jetzt noch im Engagement befindlichen Karl Friese, Karl Bayer, Frau Kronthal-Bayer, Frau Minna Hänsel; ferner die Kapellmeister: Pleininger, Pohl, Ferron, Sänger, Oelschlägel und Dellinger. Viele Gäste gingen ein und aus: Das berühmte Meininger Ensemble unter Chronek, das Wallnertheater unter Lebrun und Kurz, Direktor Angelo Neumann mit der Wagner Oper, dann Anna Schramm, Hedwig Reicher-Kindermann, Friedrich Haase, Felix Schweighofer, Karl Sontag, Otto Lehfeld, Frau Frieb-Blumauer, Marie Seebach, Emil v. d. Osten, Sonnenthal, Ernestine Wegner, Adalbert Matkowsky, Joseph Kainz, Lotte Witt, Käthe Franck – Witt, Jenny Groß, Maria Reisenhofer, Hansi Niese, Richard Alexander, Tewele, Dr. Tyrolt und Alexander Girardi. — Das Repertoir unter der jetzigen Direktion Madeleine Karl und Karl Witt umfaßt Werke, wie Hamlet, Zapfenstreich, Alt-Heidelberg, Familientag, Hochtourist, Frühlingsluft. Unter der bewährten Leitung der genannten Direktion bleibt die Höhe der künstlerischen Leistungen des Dresdener Residenztheaters auch für die Zukunft gesichert.



Direktor Karl Witt.

Das Stadttheater in Düsseldorf.

Die urkundlich nachweisbaren ersten Anfänge theatralischer Kunst in der rheinischen Kunststadt Düsseldorf fallen in die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Es ist aber wohl anzunehmen, daß bereits im 15. und 16. Jahrhundert Schuldramen und Fastnachtsspiele — letztere namentlich zur Fastnachtszeit – in Düsseldorf zur Aufführung gekommen sind. Auch dürften wandernde Truppen im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Düsseldorf aufgesucht und in Bretterbuden oder Schenken ihre Bühnen aufgeschlagen haben.

Die erste Kunde über ein wirkliches, wenn auch noch sehr primitives Theatergebäude in Düsseldorf stammt aus dem Jahre 1746.

Zu dieser Zeit ward nämlich bei Anwesenheit des Kurfürsten Karl Theodor das im Jahre 1706 erbaute Gießhaus am Markte zu einem Theater eingerichtet. Vom Jahre 1751 ab spielten in diesem Hause jeden Winter Schauspielergesellschaften unter den verschiedensten Direktoren mit mehr oder weniger künstlerischen und materiellen Erfolgen bis zum Jahre 1874, der Zeit des vollendenten Neubaues eines allen modernen Anforderungen entsprechenden Theatergebäudes.

Der erste Direktor von Ruf, welcher im Anfange der fünfziger Jahre mit seiner Truppe Vorstellungen in Düsseldorf gab, war N. Schuch, welcher dort ein gutes Andenken hinterließ; ihm folgten außer deutschen auch italienische und französische Gesellschaften.

Ein wichtiges Ereignis in der Geschichte des Düsseldorfer Theaters fällt in das Jahr 1781. Kurfürst Karl Theodor, welcher in Düsseldorf residierte und im Jahre 1767 auch die Malerakademie gestiftet und die „Karlstadt" angelegt hatte, stellte einen fürstlichen Komissarius an die Spitze des gesamten Theaterwesens. Aber die bald folgenden politischen Umwälzungen – besonders die Übergabe Düsseldorfs im Jahre 1795 an

Frankreich, bei denen es bis zum Frieden von Lüneville (1801) blieb — wirkten wieder hemmend auf einen Aufschwung des Düsseldorfer Theaters.

Im Jahre 1806 wurde Düsseldorf die Hauptstadt des Großherzogtums Berg. Die Begründung der Bergischen Nationalbühne in Düsseldorf schien für die Kunst verheißungsvoll zu werden, fand aber mit dem Zusammenbruche der Napoleonischen Herrschaft ein jähes Ende.

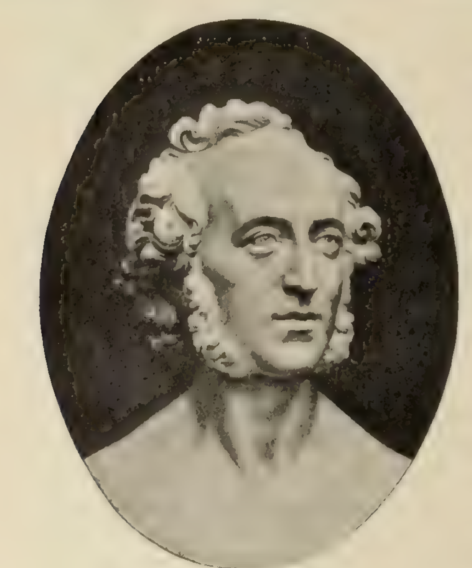
Im Jahre 1815 kam Düsseldorf an Preußen, und am 11. April 1818 gelangte das Theatergebäude laut Schenkungsurkunde in den Besitz der Stadt. Die Direktion des Düsseldorfer Theaters übernahm Josef Derossi, der seit 1814 schon an demselben Theater als Schauspieler und Regisseur tätig war. Derossi leitete dasselbe bis zum Jahre 1832 und später noch einmal von 1827—1840. Unter ihm wirkte Lortzing von 1819—1822 als Darsteller. Derossi genügte den Ansprüchen der Unterhaltung suchenden Menge, aber keineswegs höheren künstlerischen Anforderungen.

Den künstlerisch bedeutendsten Abschnitt der Düsseldorfer Theatergeschichte stellt die Leitung Immermanns (1832—1837) dar. Er trachtete danach, aus Düsseldorf ein Weimar des 19. Jahrhunderts zu machen.

Karl Leberecht Immermann war im Jahre 1827 als Landgerichtsrat nach Düsseldorf gekommen. Als Dichter hatte er längst einen guten Namen; in rein uneigennütziger Weise übernahm er die Leitung des Theaters. Es war dies zu einer Zeit, wo das deutsche Theater im allgemeinen in einem Zustande des Verfalles sich befand; der Zweck der Hofbühnen war vielfach nur zu blenden und zu vergnügen. Von ihnen konnte der Anstoß zu einer Reform des Theaters nicht ausgehen. Die Intendanten konnten in den meisten Fällen gar nicht dem Geiste der Nation, dem Geschmacke der Besten, den Anforderungen der Literatur gerecht werden; sie waren oft nur die maîtres de plaisir. Immermann bezeichnete die kunstfremden Führer der Hofbühnen als den eigentlichen Sitz des Übels, als die Ursache des Siechtums des deutschen Theaters. Dazu wuchs das Unkraut des Virtuosentums empor, welches die Blüte deutscher Kunst erstickte und ein tüchtiges Ensemble unmöglich machte. Es fehlte nicht an darstellenden Talenten, aber an Stil und Schule. Der moralische und künstlerische Verfall verbitterte

daher die hervorragendsten dramatischen Dichter Deutschlands und verleidete ihnen die Produktionen für die Bühne.

Da setzte Immermann seine Lebenskraft dafür ein, zu zeigen, durch welche Mittel das deutsche Theater wieder gehoben werden konnte. Kaum ein edleres Vorbild deutscher Männlichkeit, selbstlosen nationalen Wirkens finden wir in der Geschichte der deutschen Kunst als Karl Immermann.



Er fand das Düsseldorfer Theater im Zustande der Auflösung. Ein ungebildeter, den Anforderungen der Kunst fremder Unternehmer hauste mit seiner kläglichen Truppe in dem halbzerfallenen Theatergebäude. Es war das alte Gießhaus, worin noch gespielt wurde.

Immermann gewann zunächst einige Gleichgesinnte und gründete einen Verein für Kunstfreunde, an dessen Spitze er zunächst einige Mustervorstellungen des Theaterpersonals leitete, bis das Stadttheater entstand, als dessen Intendant er Großes leistete. Aber unendliche Schwierigkeiten traten ihm entgegen; er erkannte, daß ohne staatlichen Schutz nichts Vollkommenes zu machen war. Allein kein Fürst fand sich, der das vortreffliche, vollständig eingerichtete Theater, an dem sich auch eine Zeitlang Felix Mendelssohn-Bartholdy beteiligte, beschützte, welches bald über ein treffliches Repertoir und über eine geistvoll durchgebildete Schule verfügte. Die Blüte wurde geknickt, weil ihr ein jährliches Subsidium von 4000 Talern fehlte. Der Dichter Grabbe beschreibt im Jahre 1835 das damalige alte Theater zu Düsseldorf: „Das Schauspielhaus liegt ungefähr im Mittelpunkt der Stadt, am Markt, die Reiterstatue des

Kurfürsten Johann davor, hat von außen ein geräumiges und befriedigendes Aussehen und ist bequem und anständig eingerichtet. Die Mehrzahl der Gebildeten und Edelsten der Stadt, Prinz Friedrich mit tätiger Teilnahme an der Spitze, fühlten seit Jahren die Mängel der früheren Theaterverwaltung. Diese Theaterverwaltung war Privatunternehmung, hatte die Fehler, an welchen bei so riskanter Sache jedes Privatunternehmen leidet. Der Unternehmer muß, will er nicht untergehen, nach dem Winde der aura populi lavieren und hat, meint er es auch noch so gut, zu etwas Rechtem keine Zeit. Durch die rühmlichen, aufopfernden Bemühungen der hiesigen Kunstfreunde gestaltete sich die Anstalt um Mitte v. J. so: die Privatdirektion ward aufgegeben, durch Aktien aber, jede zu 250 Talern, bald eine Summe von 10000 Talern für das Theater zusammengebracht. Außer diesem ward jeder Theaterfreund der Stadt, welcher keine Aktie übernommen, aufgefordert, einen jährlichen Beitrag zum Fonds zu leisten, und falls der Beitrag 5 Taler oder mehr beträgt, ist der Zahlende Ehrenmitglied des Vereins mit beratender Stimme in dessen Generalversammlungen. Die nähere Leitung des Theaters übertrug man einem Verwaltungsrat. Dieser besteht aus dem Oberbürgermeister, vier vom Aktienverein erwählten Aktionärs, zwei von dem Stadtrat erwählten Mitgliedern des Stadtrats, dem Intendanten und dem Musikdirektor. Dieser Verwaltungsrat leitet und beaufsichtigt das Ganze, verfügt nach Stimmenmehrheit. Für die ersten beiden Jahre sollen die Mitglieder inamovible sein, nachher finden neue Wahlen statt, doch sind die früheren Mitglieder wieder wählbar. Die unmittelbarste oberaufsichtliche, ästhetisch-technische Leitung des ganzen Theaterwesens hat der Intendant, neben ihm der Musikdirektor die Direktion der Oper. Auch nur von den beiden geht die Initiative über ästhetisch-technische Dinge und über die Komposition der Gesellschaft aus, wodurch der geistige Impuls zunächst ihnen, den unmittelbar dabei Beteiligten, Pflicht ist. Entsteht zwischen ihnen Kollision, so entscheidet der Verwaltungsrat. Gastrollen, Engagements, Bauten u. dergl. haben Intendant und Musikdirektor dem Verwaltungsrat zur Prüfung vorzuschlagen, und über alles wird in jährlichen General-Versammlungen des Vereins die Rechenschaft abgelegt. Zum Intendanten ward Immermann, zum Musik-

direktor Felix Mendelssohn-Bartholdy erwählt, Namen, die keines weiteren Preises bedürfen.

Immermann begann mit Pauli Satz: Prüfet alles und das Beste behaltet. Er behielt von der früheren Gesellschaft die besseren Mitglieder, und füllte die Lücken mit einer guten Zahl bedeutender Talente. Er hat sie, wie ich vermute auf seiner letzten Reise durch Deutschland entdeckt, obgleich er in seinem fast zu reichhaltigen Reisejournal diesen Umstand wohl mit Absicht übersieht. Dem Dichter und Kenner muß es leicht sein auf mancher Bühne da begabte, wenn auch noch unausgebildete Leute zu entdecken, wo nur wenige solche vermuten. Denn sie tragen keinen großen Namen auf Stirn oder Zettel, der nirgends schwerer errungen, nirgends so klebt, als in Logen, Parterre und Theaterrezensionen. Bei Behandlung dieser Individuen war vor allem Wohlwollen, aber auch Ernst und Strenge notwendig. Dann unverdrossene Mühe, wiederholtes Einstudieren, mannigfache Generalvorlesungen, Leseproben für einzelne, möglichste Erregung der Seelen für Poesie und — sich bei dem der Gesundheit nicht zuträglichen Geschäft gallenfrei gehalten. Und für alle Selbstaufopferung ist Immermanns einziger Lohn: nun auch das durch ihn eingeübte Kunstwerk so dargestellt zu erblicken, als es gedichtet ist. . . . ."



Immermann.

Auf jene kurze Frühlingsblüte der Immermannschen Ära folgte eine mehr als ein halbes Jahrhundert währende Erschlaffung, eine Erscheinung, die in der Entwicklung ein Gegenstück findet. Während dieser ganzen Zeit kam das Düsseldorfer Stadttheater, wie es sich seit 1834 nannte, nicht mehr aus der Verlegenheit heraus, und man muß sich wundern, daß sich immer noch ein Direktor fand, der den Versuch machte, das festgefahrene Schiff wieder flott zu machen.

Berlin am 18ten März 36

Verehrter Herr

Meine Bemühungen, von Düsseldorf die 20 Fr. Honorar für Cromwells Ende zu erhalten, sind vergeblich gewesen. Sie werden mir wohl nicht zumuthen, daß ich diese fruchtlosen Bemühungen fortsetzen solle, sondern es natürlich finden, daß ich dieses Honorar von Ihnen fordere, und Sie bitte, es mir gefälligst bald übersenden zu wollen, da ich künftigen Monat Berlin verlasse. Ich darf um so eher die Berichtigung dieser Ehrenschuld von Ihnen erwarten, da Sie sich erinnern werden, daß Sie das Manuscript ohne meine Erlaubniß mit nach Düsseldorf genommen haben.

Mit vollkommener Hochachtung

Ew. Wohlgeboren

ergebenster

Raupach

Autograph von Ernst Raupach.

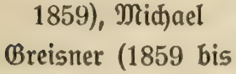
Ernst Frensdorff, Berlin.



Nach Immermanns Rücktritt (1877) übernahm Josef Derossi, wie bereits erwähnt, zum zweitenmale die Direktion des Düsseldorfer Theaters. Ihm folgten von 1844–1845 W. A. Henschel und von 1845–1846 Karl Grabowski. Weder diese Direktionen noch ihre Nachfolger in der Leitung, nämlich Gustav Brauer von 1846–1847, Wilhelm Büttner von 1847 bis 1849, Wilhelm Löwe von 1849–1850, Ludwig Kramer von 1850–1854, vermochten dem Düsseldorfer Theater zu irgend welchem künstlerischen oder materiellen Erfolge zu verhelfen. Selbst L'Arronge, der von 1854–1855 und dann wieder von 1864–1867 die Direktion übernahm und wirklich künstlerische Zwecke verfolgte, scheiterte an der Teilnahmlosigkeit des Publikums. Ein noch schlimmeres Geschick hatten L'Arronges Nachfolger in der Bühnenleitung: die Direktoren Jakob Meisinger (1855 bis



Stadttheater in Düsseldorf.



1859), Michael Greisner (1859 bis 1861), Wilhelm Bunsberg (1861–1864), Wilhelm Gasse (1867–1871), Franz Kullach (1871–1873).

Längst hatten kunstsinnige Kreise Düsseldorfs gefühlt, daß an den unglücklichen Verhältnissen des Düsseldorfer Theaterwesens eine Hauptschuld die gänzliche Unzulänglichkeit des alten Theatergebäudes am Markte war. Unter der Direktion Karl Schubarths (1873–1876) wurde daher das neue Düsseldorfer Stadttheater an der Alleestraße im italienischen Renaissancestil erbaut und vollendet.

Am 15. Juli 1873 war die Ausführung des Planes von Professor Giese, der sich auf 270,000 Taler stellte, beschlossen worden. Die ersten Arbeiten begannen im September desselben Jahres, und Mitte September

1875 war die Aufstellung sämtlicher Dächer beendet. Der Zuschauerraum faßt 1500 Personen, das Orchester 50 Musiker. Das letztere hat eine sehr gute Resonnanz, wie die Akustik im ganzen Hause vortrefflich ist. Die Bühne selbst ist 15,70 Meter tief und 22,50 Meter breit. Die Bühneneinrichtung ist vom Maschinenmeister Brandt in Darmstadt eingerichtet worden. Allen Bühneneinrichtungen, welche heute von der Bühnenbehörde gefordert werden, ist Rechnung getragen. Im Bühnenpodium befinden sich 5 Versenkungen und mehrere Sicherheitstreppen angebracht.

Das ganze Haus wird durch sieben Kaloriferen geheizt nach neuestem, rauchunmöglichem System mit Wasserverdampfung. Im ganzen ist auf den Bau eine Million Mark verwendet worden.

Schubarth wie sein Nachfolger in der Direktion des neuen Düsseldorfer Stadttheaters hatten geringen Erfolg.

Erst mit der Direktion Karl Simons (1881—1891) zeigte sich wieder eine neue Lebensfähigkeit und ein rasches Emporblühen des Düsseldorfer Theaters.

In der von dem Düsseldorfer Geschichtsverein herausgegebenen „Geschichte der Stadt Düsseldorf" heißt es: „Der geschäftskundigen Hand und dem eifrigen Streben Karl Simons, welcher keine Mühe und Opfer scheut, wenn es gilt, dem Publikum durch das Auftreten der ersten Kapazitäten oder durch Inszenierung der besten Novitäten einen erhöhten Kunstgenuß zu verschaffen, verdankt das Düsseldorfer Theater seine endlich nach langen Kämpfen und Wirren gegründete Lebensfähigkeit."

Nach seiner achtjährigen Leitung, welcher der Tod plötzlich ein Ziel setzte, führten Simons Witwe und Sohn die Direktion noch bis zum Jahre 1901 weiter, dann folgte die Ära Eugen Stägemann, der das Theater in künstlerisch verständiger Weise leitete, namentlich das Schauspiel und seine äußere Ausstattung auf eine anerkennenswerte Höhe brachte und finanzielle Überschüsse erzielte. Nach Stägemanns Tode im Jahre 1898 führte Frau Ida Stägemann ein Jahr lang die Direktion weiter. Dann wurde vom 1. September 1900 ab die Leitung der Düsseldorfer Bühne dem bis dahin als Direktor der vereinigten Stadttheater in Graz tätigen Heinrich Gottinger übertragen.

Direktor Gottinger ist mit warmer Begeisterung an seine neue Aufgabe getreten; er führt im Schauspiel wie in der Oper die gesamte Oberleitung. Man darf zuversichtlich von ihm auf eine stete Entwicklung des Düsseldorfer Theaters in aufsteigender Linie rechnen, wie auch das Düsseldorfer Theater die Pflanzschule hervorragender darstellender Kräfte geworden ist.

Ein wichtiger Faktor in der Theatergeschichte des Düsseldorfer Stadttheaters sind die hier veranstalteten Klassikerfestspiele.

Ein rheinischer Goethe-Verein für Festspiele in Düsseldorf wurde begründet, mit dem Zweck, alljährlich im Sommer klassische Dramen in möglichst vollendeter Form zur Aufführung zu bringen. 15000 Mark betrug der Überschuß der rheinischen Goethefeste, und diese Summe bildete die materielle Basis für die Klassikerfestspiele. Sie wurden bald eine feste Institution im deutschen Kunstleben; das bewies der erste Erfolg, nicht nur der künstlerische, sondern auch der finanzielle, denn sämtliche Unkosten wurden durch die Einnahmen gedeckt und die Bedenken, daß die Geldfrage die Erreichung des idealen Zieles erschweren könnte, ward beseitigt.

Zur Aufführung gelangten im Jahre 1900 „Wallensteins Lager" und die „Piccolomini". Eine literarische Überraschung leitete die Festspiele ein. Schillers auf der modernen Bühne unbekannter Wallensteinprolog wurde gesprochen, er wirkte in seiner Apostrophierung des Publikums und durch seine zum Gemeingut gewordenen Schlagworte eigenartig und fesselnd.

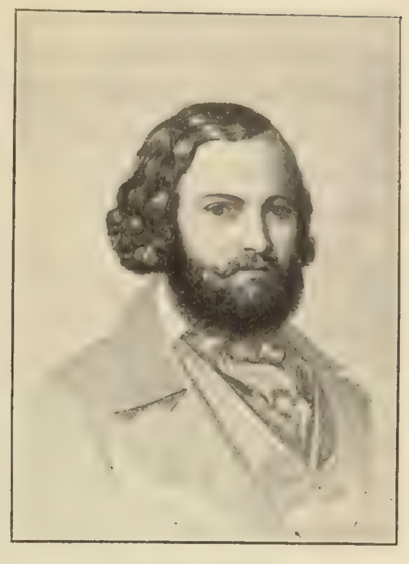
Der erste Abend war ein Sieg der unter der Regie von Max Grube gastierenden Berliner Hofschauspieler, mehr aber noch der segensreichen Idee, die in diesen Festspielen steckt. Der Versuch glückte: wir haben jetzt eine Stätte, an der unsere Klassiker in besonders feierlicher Form aufgeführt werden. Nicht als eine Reaktion und eine Gegenströmung gegen unsere aufstrebende und kämpfende moderne literarische Richtung sind die Klassikerspiele aufzufassen, sondern sie sind als eine Institution zu begrüßen, durch welche der ideale Sinn und Geschmack des Volkes gekräftigt und angeregt wird. Im Zeichen Goethes stehen die Düsseldorfer Klassikerfestspiele.



Das Stadttheater in Elberfeld.

Die ältesten Nachrichten von theatralischen Aufführungen in Elberfeld stammen erst aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Im Jahre 1776 spielte eine wandernde Truppe in der oberen Gegend der Hofauerstraße auf einer improvisierten Bühne, und 1798 gab die Diederichsche Gesellschaft Vorstellungen am Haspel. Bald darauf wurde die Hofaue wieder der Ort theatralischer Aufführungen; hier, im Lembergschen Garten, spielte Frau Lüders mit ihrer Gesellschaft. Im Jahre 1806 war von einer Aktiengesellschaft ein eigenes Haus in der Hofauerstraße erbaut worden, und die Direktion des Düsseldorfer Nationaltheaters gab darin bis 1809 Vorstellungen. Im Jahre 1818 kam die Ruhmannsche Gesellschaft nach Elberfeld, 1821 wurde ein neuer Theatersaal errichtet, in dem die Düsseldorf-Elberfelder Theatergesellschaft unter der Leitung Derossis spielte. Zu seinem Personal gehörte u. a. Albert Lortzing. In dem Obermayerschen Theatersaale hat die dramatische Kunst bis 1823 eine Heimstätte gefunden. Dann bezog Derossi 1826 einen Holzbau in der Reitbahn, das alte Schauspielhaus war zu einem Lagerhause geworden. 1835 kamen wieder die Bühnenkünstler aus Düsseldorf, wo Karl Immermann eine neue Blütezeit der dramatischen Kunst begründet hatte. In dem Hause in der Reitbahn wurde unter der Leitung Immermanns gespielt. Das Repertoir war ein vortreffliches. Leider fand Immermann nicht die nötige Unterstützung, am 19. Oktober 1837 gab seine Gesellschaft die letzte Vorstellung. Nach den pekuniären Enttäuschungen legte Immermann die Leitung des Düsseldorfer Stadttheaters nieder; an seine Stelle trat wieder Derossi. Derselbe gab aufs neue Vorstellungen in Elberfeld; er brachte 1839 sämtliches Personal von Düsseldorf nach Elberfeld mit hinüber. Nach seinem Tode übernahm W. Henkel in Düsseldorf die Direktion und eröffnete 1841 auch in Elberfeld und zwar in der Reitbahn ein „königlich konzessioniertes Theater".

Im Dezember 1841 bildete sich nun zugleich eine Gesellschaft, welche das alte in ein Lagerhaus verwandelte Schauspielhaus in der Hofauerstraße erwarb und gänzlich umbauen ließ. Im Jahre 1844 war der neue Bau fertig, die Verbindungen mit Düsseldorf wurden abgebrochen, der Leiter der Kölner Bühne, Fr. Spielberger, wurde zum Theaterdirektor in Elberfeld gewählt. Roderich Benedix übernahm die künstlerische Leitung. Spielberger erlitt indes große Verluste, er schied von Elberfeld und Gustav Brauer wurde 1846 sein Nachfolger. Brauer zog aber schon 1847 unter Hinterlassung zahlreicher Schulden in die Ferne. August Haake folgte ihm 1848; er machte Bankrott. Frau Nowack übernahm die Leitung. Sie verband sich mit W. Gärtner. Auch sie hatten kein Glück. Direktor W. Boellner von Düsseldorf leitete daher vom 15. November 1848 ab wieder die Düsseldorf-Elberfelder Bühnen. Das Jahr 1849/50 sah den Direktor Wilhelm Löwe an der Spitze des Elberfelder Theaters; Löwe hatte auch die Leitung der Bühnen von Düsseldorf und Bonn übernommen. Im Jahre 1850 folgte eine neue Direktion, die Ludwig Kramers, der zum Leiter der Bühnen in Elberfeld und Düsseldorf gewählt worden war; auch er wurde nicht



Roderich Benedix.



Adolf L'Arronge.

vom Glück begünstigt. Während der Spielzeit 1854/55 hatte Adolf L'Arronge die Leitung der Bühnen in Aachen, Düsseldorf und Elberfeld übernommen; 1856 schlossen sich aber schon die Pforten des Elberfelder Stadttheaters wieder. Die Liste der gescheiterten Unternehmungen vermehrte sich noch im Laufe der Zeit. 1857 führten die Direktion Gustav Küpper und Julius Langenbach, und 1860 übernahm sie Abraham Küpper, ein Mann von Unternehmungsgeist, aber ohne jede literarische und künstlerische Bildung; doch übergab er 1861 die künstlerische Leitung an Theodor Löwe. In diesem Jahre wurde das Schau-



Stadttheater in Elberfeld.

spielhaus von einer neuen Aktiengesellschaft erworben und entsprechend umgebaut. Nach dem Tode Abraham Küppers übernahm sein Sohn Emil Otto Küppers die Leitung des Elberfelder Stadttheaters. 1871 führte Kullach die Direktion; in der Oper war als erster Bariton Theodor Reichmann gewonnen worden. Kullach leitete auch die Theater in Köln und Bonn. 1873 übernahm F. O. Küpper wieder die Leitung des Elberfelder Stadttheaters; 1874 wurden die Bühnen von Elberfeld und Barmen unter die gemeinsame Direktion Wihrlens gestellt; der finanzielle Ertrag aber war ein schlechter. Zudem wurde das Barmer Theater 1875 ein Raub der Flammen. Neue Leiter folgten, nachdem in Barmen ein neues Schauspielhaus erbaut worden war. Adolf Basté übernahm 1879 die Direktion der beiden Wupperthaler Bühnen. Im Jahre 1881, nachdem über das

Wiener Ringtheater eine entsetzliche Katastrophe hereingebrochen war, beschloß man, in Elberfeld ein neues Theater zu errichten. Bald war unter dem Freiherrn August von der Heydt durch Zeichnungen ein Kapital von über 200,000 Mark zusammengebracht, und 1882 legte der Erbauer des neuen Barmer Stadttheaters, Architekt Heinrich Hochgürtel, einen Plan für den gänzlichen Umbau des alten Stadttheaters in Elberfeld vor. Aber die Regierung in Düsseldorf gab den Bau des Theaters an der bisherigen Stelle aus Gründen der Sicherheit nicht zu. Ein neuer Entwurf wurde ausgearbeitet, und der Bau begann im März 1885. Endlich nach großen Schwierigkeiten wurde das neue Haus 1887 eröffnet. An Ernst Gettke wurden die Stadttheater in Elberfeld und Barmen verpachtet.

Die Fassade des prächtigen Stadttheaters in Elberfeld ist in Renaissanceform gehalten; die Hauptfassade ist reicher ausgebildet. Der figurliche Schmuck in den großen Giebelfeldern, sowie die drei allegorischen Figuren über den drei vorderen Mittelfenstern, sind vom Bildhauer Alvermann in Köln. Der Zuschauerraum ist in Renaissance mit Übergang in Rokoko gehalten. Er faßt über 1000 Personen. Das ganze Theatergebäude weist eine Breite von 30,50 Meter, eine Länge von 53 Meter auf. Die größte Länge der Bühne ist 15,20 Meter, mit der Hinterbühne sogar 19,35 Meter. Für die innere Ausstattung des Theaters hat Karl von der Heydt eine namhafte Summe gespendet. Die Deckenmalerei ist prachtvoll. Das Bild vor der Bühne stellt die Musik dar. Zwei weibliche Gestalten, in den Wolken sitzend, singen ein Lied, und lustige Amoretten musizieren dazu. An der einen Seite schließen sich dann die Wissenschaft, an der anderen die Kunst an. Auf dem nächsten Bilde ist die Malerei und Bildhauerei vertreten. Eine Kunstjüngerin sitzt malend vor ihrer Staffelei, während die neben ihr liegende Bildhauerei in Betrachtungen versunken ist. In den Wolken, angelehnt an Pegasus, sitzt die Poesie. Sie greift in die Leier, und begeistert lauscht eine der Musen den Tönen, welche sie dem Instrumenten entlockt. Die Dekorationen der Bühne stammen aus dem Atelier Lütkemeyer in Koburg.

Die Direktion führt gegenwärtig Direktor Max Gregor, der zugleich Oberregisseur ist.

Das Erfurter Stadttheater.

um ersten Male lesen wir über dramatische Aufführungen in Erfurt in den „Wöchentlichen Erfurter Anfragen und Nachrichten", 25. Stück vom 19. Juni 1756: „Die Döbbelinische Gesellschaft deutscher Schauspieler, welche sich durch Vorstellung gesitteter Schauspiele die Gnade, den Beifall und die Gewogenheit vernünftiger Kenner erworben, wird aufführen das Trauerspiel des Herrn von



Voltaire, Mahomet der Schwärmer, das schöne Lustspiel des Herrn Krüger, der blinde Ehemann, des Herrn Professors Gottsched sterbender Cato und das Gespenst mit der Trommel aus Gottscheds Schaubühne." Diese Vorstellungen fanden im Universitäts-Ballhaus (Ballhaus vom Ballspiel, nicht vom Tanzen, abgeleitet) statt. Dies Ballhaus war das frühere Patrizierhaus derer von Reynbothe, seit 1693 befand es sich im Besitz der Frau von Brettin, geb. von Kreutzberg; 1734 ging es an den Universitäts-Ballmeister Georg Jommer über und trägt heute die Nummern 15 und 16 der Futterstraße.

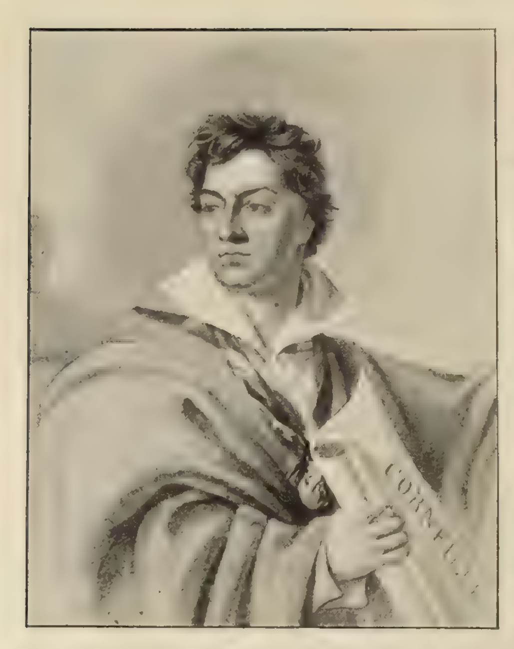
Vorher hatte Erfurt, wie Beyer in seiner Chronik ausführt, noch nie ein regelmäßiges Theater gehabt. Nur einzelne Histrionen und Marionettenspieler, die auf einer auf großen Bierfässern erbauten Bühne „vor den Graden" die lustigen Abenteuer eines Vielfraßes oder eine mit gewaltigem Trompeten- und Paukenlärm begleitete Haupt- und Staatsaktion zum besten gaben, hatten bisher in Erfurts Mauern das Publikum unterhalten.

Am 28. April 1768 wurde das Fest der Restaurierung der Universität begangen. Durch den Ruf der restaurierten Universität angezogen, kam um diese Zeit eine Schauspielergesellschaft Abt hier an und gab eine Reihe von Vorstellungen, die stark besucht wurden, und denen selbst ein Wieland, der keine Vorstellung versäumte, seinen Beifall zollte.

Am 17. April 1793 nach dem feierlichen Einzuge des Kurfürsten Friedrich Karl Joseph von Mainz fand ein großes Konzert im Schauspielhaus statt unter Teilnahme des Kurfürsten und seines Hofes.

Das Geratal zitterte von dem gewaltigen Kanonendonner, der am 27. September 1808 von den Zitadellen ertönte, um Napoleon zu begrüßen, der an diesem Tage in Erfurt eintraf, den Fürsten-Kongreß abzuhalten. Militärische Schauspiele, Paraden und Manöver lösten sich ab, und die Schaulust fand während der Tage des Kongresses keine Grenzen. Im Schauspielhaus, wo eben die Luftspringergesellschaft des M. Blondin ihre Künste gezeigt hatte, war unter Leitung des von Weimar berufenen Theatermalers Yorny Tag und Nacht gearbeitet worden, um das dürftige Innere einigermaßen für den Empfang so vieler hoher Gäste herzurichten. Erwartete man doch, außer dem allgewaltigen Kaiser der Franzosen mit den Großen seines Reiches, den Fürsten von Benevent und Neuchatel, den Marschällen Duroc, Lannes, Soult, Mortier, den Generälen Oudinot, Sapieha, Suchet, Clayarède, auch den Selbstherrscher aller Reußen, den Zar Alexander nebst Großfürsten Konstantin, den Fürsten Wolkonsky, Gallizin, Kacarin, Tolskoy, Troberskoy ꝛc.; ferner die Könige von Bayern, Württemberg, Sachsen und Westfalen, den Herzog Wilhelm von Bayern, Prinz Wilhelm von Preußen, die Herzöge von Gotha, Weimar, Oldenburg und Mecklenburg-Schwerin, die Fürsten von Rudolstadt, Thurn und Taxis, Reuß-Plauen, Reuß-Ebersdorf, Reuß-Lobenstein, Dessau, Waldeck, Hohenzollern-Hechingen, die Erbprinzen von Baden, Darmstadt, Strehlitz, Weimar, Koburg, viele Prinzen, Minister, Generale, Geheimräte, unter ihnen auch Goethe und Wieland.

Die französischen Schauspieler, darunter der gefeierte Talma, waren bereits am 25. September eingetroffen, am 28. September abends fand „Frei-Theater" statt. Niemand durfte in Stiefeln und Ueberrock, sondern



Talma.

nur in Schuhen und Frack erscheinen. Gegen 8 Uhr traten Napoleon, Kaiser Alexander und Großfürst Konstantin in die Mittelloge ein. Gegeben wurde das Trauerspiel „Cinna". Donnerstag, den 29. September kam das Trauerspiel „Andromache" zur Aufführung, am 30. September das Trauerspiel „Britannicus", am 1. Oktober „Zaire". Die wenigen verkäuflichen Billetts wurden mit 5—6 Louisd'ors bezahlt. Am 3. Oktober war die Vorstellung besonders glänzend, denn außer den beiden Kaisern waren die Könige von Sachsen, Württemberg, der Großfürst Konstantin und der tags zuvor angekommene Prinz Wilhelm von Preußen dabei gegenwärtig. Am 14. Oktober verließ Napoleon Erfurt.

Am 2. Juni 1815 erhielt ein Verein angesehener Bürger die Erlaubnis, die Hofschauspielergesellschaft von Weimar zu 12 Vorstellungen herzuberufen. Man war jedoch mit den vorgeführten Theaterstücken nicht ganz einverstanden, und als dann den Hofschauspielern noch die unvorsichtige Äußerung entfallen war, „für die Erfurter sei alles gut genug", verzichteten die Unternehmer auf deren ferneres Spiel.



Talma als Regulus.

Von den vielen Gesellschaften, die Wandervögeln gleich auf kürzere oder längere Zeit von der Erfurter Bühne Besitz ergriffen, seien nur erwähnt: 1817 die Herzoglich-Anhaltischen Schauspieler aus Dessau, 1822 die Gerlachsche Truppe, 1824 die Herzoglich Anhalt-Köthensche Hof-Opern-Gesellschaft, welche Figaro, Don Juan, Titus, Zauberflöte, Joseph, Freischütz, Oberon, Johann v. Paris ꝛc. ꝛc. aufführte und Kräfte, wie Toussaint, Döblin, Urspruch, Ackermann besaß; 1825 Direktion Eberwein und Meja, 1826 Graf Hahn.

1831 kaufte der Kaufmann Ch. G. Teichmann das alte Ballhaus nebst Nebenhaus, ließ beide abreißen und erbaute 1832 das gegenwärtige große Haus; hierbei wurde das Theater restauriert und erheblich vergrößert. Im neuen Hause bot 1835 Direktor Ollmar Vorzügliches, ebenso vorteilhaft zu erwähnen sind die Direktoren Bethmann 1838—1840 und Schäffer 1844.

Im Jahre 1863 nahm Julius Teichmann, der Sohn des Obengenannten, die Leitung des Theaters selbst in die Hand; er hat manches Gute geboten für billige Eintrittspreise, aber alle seine Bestrebungen scheiterten an der Teilnahmlosigkeit des Publikums.

Im Jahre 1869 hörte das Theater auf, seiner Bestimmung zu dienen. Cäsar Teichmann, der Bruder des Vorigen, übernahm das Haus, änderte das Theater in einen Saal um, den „Kaisersaal", der heute noch als Konzert- und Ballsaal benutzt wird.

Nunmehr fanden Theatervorstellungen nur noch im Sommertheater in Hallings Garten — ungefähr da, wo das heutige Stadttheater steht — statt, doch auch hier waren Klagen der Direktoren über den mangelhaften Besuch an der Tagesordnung. Alsdann bildete sich eine Aktien-Gesellschaft, welche das jetzige Theater erbaute und mit der Verwaltung der Weimarischen Hofbühne einen Vertrag schloß, wonach diese sich verpflichtete, mit dem Ensemble des Großherzoglichen Theaters wöchentlich 2 bis 3 mal in Erfurt zu gastieren.*) Zeitweilig wurden derartige Gastspiele auch vom Gothaer Hoftheater und Leipziger Stadttheater ausgeführt. Reisende Ensembles,

*) Artistisch-technischer Direktor des Aktien-Theaters war der frühere langjährige Theaterdirektor Rat Victor Herzenskron.

wie das vom Münchener Gärtnerplatz-Theater ꝛc., schlugen auf kürzere Zeit ihre Heimstätte im alten Aktien-Theater mit beschränkten Bühnen-Verhältnissen und unzulänglichen Nebenräumen auf, bis endlich die Polizei das Haus für feuergefährlich erklärte. Nun war die dramatische Kunst heimatlos in der Metropole Thüringens, deren besser situierte Kreise nach Weimar und Gotha fahren mußten, wenn sie eine Theatervorstellung genießen wollten. Da ergriff der Mann, welcher zu jener Zeit an der Spitze der städtischen Verwaltung stand, Oberbürgermeister Schneider, einst als zweiter Bürgermeister von Halle a. S. der tatkräftige Förderer des dortigen Theaterbaues, die Initiative, und seiner Energie, seiner zielbewußten Schaffenskraft, gepaart mit einem außergewöhnlichen Verständnis für die Kunst, ist die Gründung des Erfurter Stadttheaters zu danken; ihm gebührt der Ruhm, der aufblühenden, sich stetig vergrößernden Stadt ein Institut gegeben zu haben, dessen Existenzberechtigung, ja Existenznotwendigkeit, besser als viele Worte es vermögen, durch die großen Zahlen der Theaterbesucher bewiesen wird.



Das Erfurter Stadttheater.

Oberbürgermeister Schneider kannte die entscheidenden Elemente, die städtischen Körperschaften, genau, er wußte, daß jedes Projekt eines kostspieligen Theaterneubaues unweigerlich aus Sparsamkeitsgründen verworfen würde, und so wußte er die Vertreter der Stadt zunächst dazu zu bestimmen, daß sie die Mittel zum Ankauf und Umbau des alten „Aktientheaters" bewilligten. Einen treuen Helfershelfer fand Oberbürgermeister Schneider im Stadtbaurat Kortüm, der sich mit Feuereifer der schwierigen und wenig dankbaren Aufgabe des Umbaues unterzog und in kurzer Zeit Vorzügliches

schuf. Während Oberbürgermeister Schneider in Gemeinschaft mit einigen anderen Herren des Magistratskollegiums das Interesse der wohlhabenden Erfurter für ein Stadttheater zu erwecken verstand, so daß binnen kurzer Frist über 100 000 Mk. à fonds perdu gezeichnet wurden, während derselbe mit großer Beredsamkeit die naturgemäß eintretenden Nachforderungen bei den Stadtverordneten durchzudrücken wußte, schuf Kortüm aus dem alten Theater mit den engen Nebenräumen, der kleinen altmodischen Bühne, ein behagliches, feuersicheres Haus mit einer ausreichenden, praktischen Bühne. Um den Zuschauerraum wurden breite, bequeme Korridore gelegt, vier große freie Garderoberäume für das Publikum wurden geschaffen, ein behaglicher Erfrischungssaal angebaut, daneben durch den Einbau steinerner Treppen und die Anlage zahlreicher Ausgänge für die Sicherheit des Publikums im Falle der Gefahr gesorgt. In den Zuschauerraum wurden elegante Proszeniumslogen eingefügt, welche den tiefliegenden, geräumigen Orchesterraum flankieren. Die Bühne wurde erhöht und bedeutend vertieft, praktische und zahlreiche Versenkungen wurden angelegt, der Schnürboden hoch hinaus gebaut; unmittelbar neben der Bühne legte man ein Dekorationsmagazin, darüber Garderobenmagazine und Schneiderwerkstätten an, Anbauten für Bureau, bequeme Künstlergarderoben, Konversations-, Requisiten-, Möbelräume, Tischlerwerkstatt u. s. w. wurden aufgeführt, und als nun die notwendigen Hilfsmaschinen eingerichtet, als neben einer praktischen Beleuchtung eine vorzüglich funktionierende elektrische Effektbeleuchtung unter Benutzung der neuesten Erfindungen auf diesem Gebiete installiert worden, als ein kleiner, aber künstlerisch wertvoller Dekorationsfundus beschafft war, da stand der Eröffnung des städtischen Musentempels nichts mehr entgegen.

Inzwischen hatte die Wahl des Bühnenleiters stattgefunden, und aus der großen Zahl von Bewerbern war der bisherige langjährige Direktor des Stralsunder Stadttheaters, Karl Becker, ausersehen worden, zunächst auf fünf Jahre, dann durch Wiederwahl im Jahre 1898 auf weitere fünf Jahre (bis 1904), das neue Erfurter Stadttheater zu leiten. Die feierliche Eröffungs-Vorstellung fand am 15. September 1894 statt und führte in Oper wie Schauspiel ein Personal vor, welches beim Erfurter

Publikum sich bald großer Beliebtheit erfreute und dessen Hauptstützen jahrelang dem Verbande der Bühne treu blieben. Im Schauspiel brachte der Spielplan der nun verflossenen sechs Saisons fast alle Werke unserer Klassiker, darunter besonders erwähnenswert Shakespeares „Julius Cäsar", Kleists „Hermannsschlacht" und zur 150jährigen Goethefeier den vollständigen „Faust" an 3 Abenden. Die wertvolleren neuen Erscheinungen der dramatischen Produktion fanden ebenfalls volle Beachtung. Die Oper arbeitete sich in steter Steigerung von der leichten Spieloper zu den schwierigen Aufgaben der „großen Oper" im Stile Meyerbeers, der modernen italienischen Musik und dem musikalischen Nationalheros Wagner hinauf. Nachdem dessen „Lohengrin", „Tannhäuser", „Fliegender Holländer", „Meistersinger von Nürnberg" und „Rienzi" ihren Einzug gehalten hatten, brachte der Spielplan der letzten Saisons aus seiner unsterblichen Nibelungen-Tetralogie „Walküre" und „Siegfried". Auch die modernen Komponisten kommen auf der Erfurter Bühne zu Worte, neben Mascagni und Leoncavallo erschienen Humperdinck mit „Hänsel und Gretel", Kienzl mit seinem „Evangelimann", Smetanas „verkaufte Braut", Siegfried Wagners „Bärenhäuter", B. Zimmermanns „Wintermärchen".

An Stelle des verstorbenen Theaterdirektors Karl Becker, der bis zum Jahre 1893 die Leitung des Erfurter Stadttheaters inne hatte, wurde Hofrat und Kammersänger Bello Köpke, der Direktor des Stadttheaters in Zwickau, gewählt. Vorläufig handelte es sich allerdings um die Zession des Vertrages, den der verstorbene Direktor Karl Becker mit der Stadt Erfurt geschlossen hatte und der bis zum 31. August 1904 lief. Direktor Köpke verpflichtete sich, gegen Herauszahlung der seitens des Verstorbenen für die Ausstattung des Theaters aufgewendeten Summe von 61 000 Mk. unter den Bedingungen, wie sie in dem Vertrag festgelegt waren, die Leitung fortzuführen. Hofrat Köpke entstammt einer bemittelten Hallenser Familie und leitete bereits mit großem Erfolge das Theater zu Halle.

Der mehrerwähnte Schöpfer der Erfurter Bühne, der Magdeburger Oberbürgermeister Schneider hat seinem Lieblingskinde eine gesunde Verfassung mit auf den Lebensweg gegeben, indem er in richtiger Erkenntnis der sozialen Zustände Erfurts ein festes Abonnement zu sehr billigen Preisen

einführte. Diese Maßregel hat sich außerordentlich bewährt, die Zahl der Abonnenten ist eine große. Dadurch ist dem Theater ein Stamm von Besuchern gegeben und so eine nicht zu unterschätzende Unterlage geschaffen. Die Beziehungen zwischen Publikum und Bühne, resp. deren Angehörigen sind die denkbar besten, und so bietet die Blumenstadt Erfurt heute das Bild einer richtigen Theaterstadt, deren Bewohner nur noch ungern der theaterlosen, der schrecklichen Zeit vor 1894 gedenken. Wohl alle Bühnenmitglieder aber, deren eine erkleckliche Anzahl allwinterlich in Erfurt einen in jeder Hinsicht angenehmen Wirkungskreis gefunden hat, stimmen freudig in jenes altbekannte Wort Dalbergs ein: „In Erfurt ist gut wohnen! . . .“



Das Stadttheater in Essen a./R.*)

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts war Essen ein unbedeutendes Landstädtchen, allerdings mit reichen historischen Erinnerungen, und wurde durch den Steinkohlenbergbau und die Eisenindustrie, namentlich die Kruppsche Gußstahlfabrik, eine Stadt, die 1892, als das Stadttheater daselbst erbaut wurde, bereits 85,000 Einwohner zählte. Da hierzu noch dichtbevölkerte Orte ringsum kamen, konnte man wohl auf die nötige Besucherzahl rechnen, obschon ein erheblicher Teil der Bewohner dem Arbeiterstande angehört und vorwiegend nur der Bürgerstand (Geschäftsleute, zahlreiche Beamte, Industrielle und Gewerken u. s. w.) für den Theaterbesuch in Betracht kommt.

Vor dem Jahre 1892 spielte das Theater keine nennenswerte Rolle in dem geistigen Leben der Stadt. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienen zuweilen wandernde Schauspielertruppen für einige Tage in dem Städtchen. Wir wissen z. B., daß Schillers „Räuber" einmal unter offenem Himmel auf dem Burgplatz aufgeführt wurden. Später wurde das Volkstheater an der Rottstraße errichtet. Es war ein großer, unfreundlicher Wirtschaftssaal. Man spielte dort hauptsächlich volkstümliche Stücke, denn man war zumeist auf Zuschauer aus Arbeiterkreisen angewiesen. Die einzelnen Mitglieder waren natürlich von sehr verschiedenem Werte, wie es bei einem auf so unsicherer Grundlage beruhenden Unternehmen leicht erklärlich ist. So ganz minderwertig war das Ensemble aber durchaus nicht, denn einzelne Mitglieder haben später an Stadttheatern ehrenvolle Stellungen erhalten. Besonders verdient der Direktor Berthold erwähnt zu werden, der seit Beginn der 1880er Jahre jedes Jahr einige Monate Aufführungen veranstaltete, die mit Rücksicht auf die ungünstigen Verhältnisse anerkennenswerte Leistungen darstellten.

---

*) Tony Kellen, Das Essener Stadttheater. Vergl. Wessen, Welt und Leben. 1902 Nr. 35, Beilage zur Essener Volkszeitung vom 16. September 1902.

Das Volkstheater konnte jedoch auf die Dauer den Bedürfnissen Essens nicht genügen. Die Stadt war ja inzwischen schon fast zu einer Großstadt herangewachsen. Aber sie war nur durch ihre Kanonen und ihre Kohlen berühmt. In dem prosaischen Erwerbsleben der Industriestadt hatte man sich Jahrzehnte lang kaum um etwas anderes gekümmert als um Kohlen- und Eisenhandel, Spekulationen in Grundstücken und Kuxen. Erst nachdem durch die Beamten- und Geschäftswelt und die Angehörigen der liberalen Berufe sich ein gebildeter Mittelstand angesammelt hatte, wurde allmählich das Interesse für Musik und Theater reger. So konnte damals der Essener Musikverein entstehen, der von Musikfreunden gegründet wurde.

Das jetzige Stadttheater verdankt seine Entstehung der Liberalität eines Großindustriellen, nämlich des Gewerken Friedrich Grillo und seiner Gemahlin Wilhelmine, geb. von Born. Diese Liberalität ist um so mehr anzuerkennen, als Essen infolge seiner schnellen Entwicklung zu einer großen Stadt damals nicht in der Lage gewesen wäre, große finanzielle Opfer für die Erbauung und Unterhaltung eines Stadttheaters zu bringen.



Stadttheater in Essen.

Grillo entstammte einer alten Essener Familie, die seit 1803 mit wenigen Unterbrechungen stets in dem Stadtverordnetenkollegium vertreten gewesen war. Er hatte durch seine industriellen Unternehmungen ein ansehnliches Vermögen erworben und war daher in der Lage, der Stadt eine so bedeutende Schenkung zu machen. In der Stadtverordnetensitzung vom 14. Oktober 1887 teilte Grillo dem Kollegium mit, daß er der Stadt Essen ein Theater erbauen lassen wolle und er sich verpflichtet halte, hiervon seinen Kollegen und Mitbürgern Kenntnis zu geben mit dem Bemerken, daß er

hierfür vorläufig 500000 Mark ausgesetzt habe, selbstredend aber den erforderlichen Mehrbetrag aus seinen Mitteln hergeben werde, und das Theater so einzurichten und auszustatten gedenke, daß es den größeren Theatern würdig zur Seite stehe. Auch gab Herr Grillo die Versicherung ab, daß, solange er leben werde, die Stadtgemeinde durch die Unterhaltung des Theaters keinerlei Lasten zu tragen haben würde. Ebenso würde er für eine gute Truppe sorgen, er bitte jedoch, daß ihn hierin seine Mitbürger unterstützen mögen. Er wolle durch diese Schenkung sich nur die Liebe und Achtung seiner Mitbürger erwerben und erhalten und würde dies der Stadt rechtsgiltig verbriefen.



F. A. Krupp.

Grillo starb schon am 16. April 1888, noch bevor er sein Wort hatte einlösen können. Ein Schenkungsakt über die für den Bau des Theaters erforderlichen Mittel hatte überhaupt nicht stattgefunden, und der letzte Wille Grillos besagte nichts inbetreff des Theaters. Seine Witwe erklärte sich aber sofort der Stadt gegenüber als Vollstreckerin des öffentlich kundgegebenen Planes ihres Gatten. Am 20. Mai 1889 schloß sie mit dem Oberbürgermeister eine diesbezügliche Schenkungsurkunde. Sie überwies in derselben der Stadtgemeinde Essen die für den Theaterplatz von ihr für 62000 Mark angekauften Grundstücke und die Summe von 438000 Mark, außerdem ihre elterliche Besitzung und ein später damit vereinigtes Grundstück. Einige Tage später verpflichtete sich F. A. Krupp, den Betrieb des Theaters alljährlich mit 10000 Mark zu unterstützen. Infolgedessen konnten 200000 Mark von der von Frau Grillo gestifteten Summe, welche man ursprünglich zum Zwecke der Erhaltung und Subventionierung

des Theaters festzulegen gedachte, ebenfalls noch für den Bau selbst verwandt werden.

Die Platzfrage war bald entschieden, nachdem Frau Grillo das Grundstück in der 1. Hagenstraße, wo ihr Elternhaus stand, und den von ihrem Gatten später hinzu erworbenen größeren Garten der Stadt zur Verfügung gestellt hatte. Das daran anstoßende Grundstück der evangelischen Schulgemeinde war Ende Mai 1889 zum Preise von 160000 Mark in das Eigentum der Stadt übergegangen. So war ein vollständig abgerundeter, nur von Straßen begrenzter Bauplatz von 42,26 Ar Größe geschaffen, der zudem eine sehr günstige Lage hatte. Da die Kosten des Ankaufs des erwähnten Schulgrundstücks durch die Veräußerung der nahe gelegenen städtischen Parkanlage an der 2. Hagenstraße zu Bauplätzen vollständig gedeckt wurden, so brauchte die Schenkungssumme nur in verhältnismäßig geringer Weise für die Erwerbung des notwendigen Areals für den Theaterneubau in Anspruch genommen zu werden. Es wurde ein öffentlicher Wettbewerb ausgeschrieben und von den eingegangenen 34 Entwürfen wurde derjenige des Architekten Seeling in Berlin mit dem 1. Preise (3000 Mark) gekrönt. Die Geschenkgeberin erklärte sich damit einverstanden, daß der mit dem 1. Preise gekrönte Entwurf für die Ausführung des Theaterbaues zum Anhalt genommen werde, vorausgesetzt, daß die von ihr bestimmten Geldmittel ohne Zuhilfenahme etwaiger anderweitiger Zuwendungen eingehalten würden. Dem Architekten Seeling wurde durch Vertrag vom 2. Dezember 1889 die Bauleitung gegen ein Honorar von 17600 Mark übertragen.

Der Bau konnte erst im Frühjahre 1890 seinen Anfang nehmen unter Leitung des Architekten Dhum aus Berlin und wurde im Herbst 1892 vollendet. Die Gesamtkosten betrugen 937997 M., wovon 685000 M. durch Frau Grillo und 252997 M. durch städtische Mittel aufgebracht wurden.

Das Stadttheater, das einen Flächenraum von 1500 Quadratmeter umfaßt, ist als Bauwerk eine Zierde der Stadt. Die Hauptfront (Ostfront) mit der monumentalen Freitreppenanlage ist aus Hausteinquadern aufgeführt und der Kettwigerstraße zugekehrt. Die übrigen Fassaden sind in Zementputz hergestellt. Ein stolzes, wenn auch nicht sehr großes Haus, feuersicher

erbaut, erhebt es sich zu einer Höhe von 16 Metern, noch überragt von einer luftigen Kuppel, die die Stelle der Bühne bezeichnet. Ausdrucksvolle und gediegene Formen einer modernen Renaissance, die ihre Anklänge in der hellenischen Antike suchen, gliedern den Bau, dessen Seitenfassaden dem Bedürfnis der Stockwerke entsprechend durch Fenster unterbrochen werden, und von denen die Hauptfront, durch ein äußerst monumentales Motiv belebt, sich bedeutsam abhebt. Die bronzene Büste Fr. Grillos ist über dem Hauptportale aufgestellt.

Der innere, gediegen ausgestattete Raum bietet 747 Zuschauern Platz. Auf dem die Bühne öffnenden Bogen stehen die Worte aus Goethes Faust: „Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß." Die Bühne selbst wird durch den vom Düsseldorfer Maler Klein-Chevallier ausgeführten Portal-Vorhang und durch einen in der Mitte geteilten Vorhang verhüllt. Die Plätze im Zuschauerraum sind in vier Klassen eingeteilt: Sperrsitz und Logen im Parterre, 1. Rang und 2. Rang. Letzterer ist verhältnismäßig groß gegenüber dem Sperrsitz; man wollte nämlich eine möglichst große Zahl billiger Plätze schaffen.

Am 16. September 1892 wurde das Theater feierlich eröffnet. Anwesend waren u. a. der Oberpräsident der Rheinprovinz Nasse, Oberbürgermeister Zweigert, Architekt Seeling, Frau Krupp, die höheren Beamten, Vertreter der industriellen Werke u. s. w. Die Eröffnungsrede hielt Herr Oberbürgermeister Zweigert. In derselben sagte er, das Theater solle sein eine Pflanzstätte wahrer Kunst, ein Erziehungsmittel für unsere Bevölkerung, und er fügte hinzu: „Fern wollen wir halten von dieser Stätte alles Frivole und Gemeine, alles Häßliche und Unschöne; in reinem Kunstgenusse wollen wir nach des Tages Last und Arbeit unser Herz erfreuen in edler Begeisterung für den Kultus des Schönen. Dann werden wir dieses Haus gestalten zu einem Förderungsmittel edler Gesinnung und Gesittung, und wir werden dazu beitragen, daß dieses Haus unserer Stadt zum bleibenden Segen gereiche."

Nach einem von Hauptmann a. D. H. Hénoumont (Düsseldorf) gedichteten Festspiel wurde Lessings Lustspiel „Minna von Barnhelm" aufgeführt. An die Aufführung schloß sich noch eine Feier im Stadtgartensaal.

Der erste Direktor war A. Berthold, der, unterstützt von seiner Frau und seiner Tochter, bereits in dem Volkstheater an der Rottstraße achtenswerte Leistungen geboten hatte.

Während das Stadttheater ursprünglich nur für Schauspielvorstellungen eingerichtet war, wurde 1894 durch einen Umbau des Parketts die Möglichlichkeit geschaffen, auch Opern und Operetten aufzuführen. Im selben Jahre übernahm Louis Ockert die Direktion. Er bemühte sich, die Leistungen der Essener Bühne zu vervollkommnen. Er starb am 26. Juni 1900.

Im Herbst 1900 wurde Herrn Hans Gelling die Direktion übertragen. Unter seiner Leitung hat sich das Stadttheater zu einer angesehenen Bühne entwickelt. Allerdings ist es auch den Zuwendungen der Stadt, der Familie Krupp und anderer Gönner zu verdanken, daß die Oper wie auch das Schauspiel auf eine anerkennenswerte Höhe gebracht werden konnten.

Hans Gelling wurde im Jahre 1858 in Kassel geboren als Sohn einer angesehenen hessischen Familie. Er besuchte das Lyceum Fridericianum in Kassel, wo er neben dem jetzigen deutschen Kaiser auf der Schulbank saß. Der Hang zur darstellenden Kunst regte sich früh in ihm. Obgleich bereits in einem anderen Lebensberufe tätig, siegte der Drang zum Theater in ihm über alle Bedenken. Seine künstlerische Vorbildung erhielt Gelling durch Oberländer in Berlin; später ist noch Deutschinger von großem Einfluß auf seine weitere Entwickelung gewesen. Nachdem er im Königlichen Schauspielhause probeweise aufgetreten war, wurde er 1882 für das Danziger Stadttheater als Held und Liebhaber engagiert. Im Sommer 1883 gastierte er längere Zeit am Stadttheater zu Leipzig und erhielt darauf eine Stellung am deutschen Theater in Budapest. Hier vollzog sich sein Übergang zu dem Fach der älteren Helden und Charakterdarsteller. Gastspiele in Stuttgart, Hannover und anderen Orten, sowie eine Kunstreise durch Holland gaben ihm Gelegenheit, sich in die Ausgestaltung bedeutender Rollen einzuleben. Als im Jahre 1884 das Fach des Charakter- und Heldendarstellers an der Schweriner Hofbühne frei wurde, wurde Gelling zunächst 3 Jahre für das Hoftheater verpflichtet und erhielt 1887 die Anstellung als Regisseur des Schauspiels. Im Beginn des Jahres 1888 wurde sein Kontrakt auf zehn Jahre verlängert. Seitdem wirkte er an dieser Bühne in anerkannter Um-

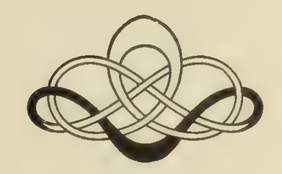
sicht und Tüchtigkeit. Von seinen künstlerischen Taten werden die im Jahre 1894 gegebenen Sondervorstellungen hervorgehoben, deren großer Erfolg ihm den Titel eines Großherzoglichen Oberregisseurs unter gleichzeitiger Verleihung der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft eintrug. Ferner seien noch erwähnt die Inszenesetzung der Oresteia des Aeschylos mit der Gluckschen Musik und verschiedener Zyklen klassischer Dramen. Auch als Schriftsteller hat sich Gelling wiederholt erfolgreich betätigt. Von 1897 bis 1900 war er Direktor des Hamburger Thaliatheaters, welches er für die Pollinischen Erben führte.

In Essen hat Direktor Gelling sich bemüht, den weitestgehenden Ansprüchen des kunstliebenden Publikums zu genügen. Mit besonderem Eifer hat er die Oper gepflegt, aber auch im Schauspiel einzelne Leistungen geboten, die früher dort gar nicht möglich gewesen wären. Die Aufführungen der „Walküre", der „Königin von Saba", der „Meistersinger von Nürnberg" u. s. w. hätten auch einer größeren Bühne zur Ehre gereicht. Auf dem Gebiete des Schauspiels sind u. a. eine Gesamtaufführung des „Wallenstein" und eine prachtvolle Inszenierung der „Turandot" zu erwähnen. Alle bemerkenswerten Novitäten werden schon kurz nach ihrer Erstaufführung auch dem Essener Publikum geboten.

Das Personal bestand in den ersten Jahren seiner Direktion aus 36 Herren und 24 Damen für die Oper, aus 12 Herren und 8 Damen für das Schauspiel, 3 Balletteusen, 4 Herren für Bureau und Kasse, 19 männlichen und 5 weiblichen technischen Angestellten und 21 sonstigen Kräften.

Im Herbst 1904 erfolgte versuchsweise auf drei Jahre die Vereinigung des Essener Stadttheaters mit dem Dortmunder, für das ein prachtvoller Neubau errichtet worden war. Infolgedessen wurde das Opernpersonal, das in Dortmund seinen Wohnsitz nahm, auf 35 Herren und Damen, das Schauspielpersonal, das in Essen verblieb, auf 29 Herren und Damen verstärkt. Das übrige Personal umfaßt: 18 Vorstände, 11 Verwaltungsbeamte, 16 Tänzerinnen, 66 Chormitglieder, 52 Orchestermitglieder in Essen, 73 desgl. in Dortmund, dazu 3 Maler und ein Vorstand des Kostüm- und Dekorationswesens.

Das Essener Stadttheater ist jetzt eine der besten Bühnen in Westdeutschland, aus der bereits eine ganze Reihe hervorragender Kräfte hervorgegangen sind. Bei den erhöhten künstlerischen Leistungen und dem steigenden Interesse der Stadt und der Bürgerschaft wird es sicher in Zukunft noch mehr als bisher den Beweis erbringen, daß auch in einer so bedeutenden Industriestadt die Kunst die gebührende Förderung erfährt.



Das Stadttheater in Flensburg.

Das alte (erste) Theater in Flensburg wurde von dem Maurermeister Christian Gottfried Buchwald fast ganz aus freiwilligen Beiträgen erbaut. Bemerkenswert war die Inschrift über dem alten Theater: Introïte, et hic Dii sunt! Über der Bühne standen die Worte: „Was Ihr sein und nicht sein sollt, zeigt Euch die Bühne.“ Das Theater wurde am 23. September 1795 mit Ifflands „Die Mündel“ und einem vorangehenden Prologe von Pastor Harries, dem Dichter von „Heil Dir im Siegerkranz“, eröffnet.

Da dieser Harriessche Eröffnungsprolog in mancher Hinsicht bemerkenswert ist, lassen wir ihn hier folgen:

„Ein festlich hoher, viel willkomm'ner Tag, verehrungswürdige Versammlung geht —
Ein schöner Herold – über Flensburg auf: ein Tag der Weihe dieses Musentempels,
Den Kunstgefühl und Patriotenwärme erles'ner Edlen hier entstehen hieß,
Und den zu weihen wir so glücklich sind.

Beglückte Stadt, wo Sinn für Wahr und Schön und Sympathie für jede Muse sich
So allgemein und schnell entfaltete, daß diese Halle, die vor dreißig Jahren
Ein Götzentempel und ihr Bau ein Werk der letzten bösen Zeit gescholten wäre,
Durch Einen Wunsch, durch Eine Stimme jetzt als das Bedürfnis aller schönen Seelen
Geheiligt wird.

Beglückte Stadt, wo sich die gold'ne Blüte des allgemeinen Wohlstands reich enthüllt,
Daß jener Wunsch Erhörung finden durfte, und nun auf eigenem, geweihtem Raume
Die Schauspielmuse ihren Spiegel stellen, sowie auf eigenen Subsellien
Sich ihr Verehrer drin beschauen mag.

O du, des wonnereichen Dänen beglückte Stadt, wo, während weit umher
Der blut'ge Krieg sein triefend Eisen schwingt, verblich'ne Größe sich in Lumpen hüllt,
Das Elend winselt, die Verzweiflung heult und laut in jeder scheußlichen Gestalt
Der Schrecken wütet, oder wenn er schon zertrümmert hat, was zu zertrümmern war,
In Totenstille alles hinterläßt, — beglückte Stadt, wo nur der Arbeit Jubel,
Des Handels Lärm, der Jungfrau Minnelied, des Weibes Wiegensang sich friedlich mischt,
Und einen Sinn zur Tagesordnung macht, dem Ifflands Ernst wie Jüngers frohe Laune,
Martins Natur und Mozarts Liebesklang zu sehr entspricht, um jene stille Stunde
Verdienter Ruh' der Bühne nicht zu weih'n und so dem ernsteren Gewinn des Tags
Die lieblich're des Abends beizufügen!

Ich ende schon und habe noch der Kunst kein schönes Wort gesagt? Wozu auch das?
Wie gern verstummt ihr Lob auf diesem Platz, dem schönsten Denkmal ihrer Huldigung,
In dem die Nachwelt dankbar sehen wird, welch' edlen Opfers an des achtzehnten
Jahrhunderts Neige Flensburg fähig war.“

Die Aufführungen fanden in dieser Zeit immer nur auf einige Wochen durch das gesamte Personal der Schleswiger Hofschauspielergesellschaft statt, die auch Opern gab.

Im 19. Jahrhundert hatte das Theater vielfach auch seine eigene Direktion und Künstlergesellschaft; eine längere Reihe von Jahren hindurch wirkte u. a. die Direktion Keßler. Nach der engeren Verbindung mit Dänemark fanden seit dem Jahre 1850 auch gelegentlich dänische Gastspiele statt von der Gesellschaft des Tivolitheaters in Kopenhagen.

Am 5. April 1864, also noch während der Donner der Geschütze von Düppel nach Flensburg herüberhallte, wurde das Theater, nachdem es eine Zeitlang geschlossen war, von neuem eröffnet, mit einem auf die Zeitverhältnisse Bezug nehmenden Prologe von Adolf Strodtmann, einem geborenen Flensburger. Flensburg ist seitdem eine zweifellos deutsche Stadt, und sein Theater ist – und wird es hoffentlich immer bleiben — eine deutsche Bildungsstätte, das nördlichste Bollwerk dieser Art des Reiches gegen Feinde des deutschen Namens und der deutschen Dichtkunst.

Der Wiener Theaterbrand im Jahre 1883 gab die Veranlassung, daß man auch auf die Feuergefährlichkeit des Flensburger Theaters aufmerksam wurde und sich entschloß, dasselbe abzubrechen.

Am 23. September 1886 wurde dann in einer aus Stadtvertretern und angesehenen Bürgern bestehenden Versammlung die Notwendigkeit der Errichtung eines neuen Theaters anerkannt und ein Plan vorgelegt. Die Ausführung zog sich indes infolge besonderer Umstände einige Jahre hin, so daß der Bau erst 1894, teilweise aus freiwilligen Beiträgen, unter Leitung des Stadtbaumeisters Fielitz vollendet werden konnte. Am 23. September 1894 fand die Eröffnung mit einem Prologe von Direktor E. Fritzsche, gesprochen von Frl. Hohenau, und der Aufführung von Schillers „Tell", statt.

Das neue Flensburger Stadttheater liegt in der Mitte der Stadt, wenige Schritte von dem Schnittpunkte der beiden Hauptverkehrsadern d. h. der „Großen Straße" – einem Teile der unter verschiedenen Namen von S nach N laufenden Hauptstraße – und der „Rathausstraße", und nur wenige Minuten von den Bahnhöfen und dem Anlegeplatz der Personendampfer entfernt.

Die Stirnseite des Gebäudes enthält im Mittelbau den Haupteingang, bestehend aus drei getrennten, mit schmiedeeisernem Gitterwerk versehenen Türen. Die Treppen zu den drei Eingängen sind durch steinerne Erhöhungen getrennt, auf denen sich zwei kunstreiche Kandelaber für elektrische Beleuchtung erheben. Über den Eingängen befindet sich ein Balkon, auf den, den drei Eingangstüren entsprechend, drei hohe Glastüren vom Foyer führen.



Das Flensburger Stadttheater.

Wiederum über diesen und unterhalb der Balustrade des Daches sind auf schmalen Feldern die Namen

Schiller — Goethe — Lessing

zu lesen. In den beiden Seitenflügeln des Erdgeschosses zu den Seiten der Eingänge sind zwei viereckige Bronzetafeln angebracht, welche folgende Dichterworte tragen.

Links:

„Ein Janusbild laß ich vor dir erscheinen:
Die Freude zeigt es hier und hier den Schmerz;
Die Menschheit wechselt zwischen Lust und Weinen,
Und mit dem Ernste gattet sich der Scherz."

Rechts:

„Mit allen seinen Tiefen, seinen Höhen
Roll' ich das Leben ab vor deinem Blick:
Wenn du das große Spiel der Welt gesehen,
So kehrst du reicher in dich selbst zurück."

Die West- und Ostseite des Treppenhauses, die ohne Fenster sind, enthalten in je einer Säulennische eine stehende weibliche Gestalt aus Sandstein in antiker Tracht und in natürlicher Größe; die westliche trägt die Mauerkrone und ihre linke Hand ruht auf dem ihr zu Füßen stehenden Schilde mit dem Stadtwappen; die östliche stellt die dramatische Kunst dar und trägt als Symbol in der vorgestreckten rechten Hand einen Spiegel.

Der Zuschauerraum enthält im Parkett und den 2 Rängen zusammen ca. 760 Sitzplätze.

Um den Zuschauerraum herum läuft in allen Etagen ein 3 m breiter Korridor, in dessen vorderen Ecken die Garderoben angebracht sind.

Die ganze Bühnenmaschinerie ist nach den neuesten Erfahrungen von dem Theater-Maschinenmeister Rosenberg in Köln eingerichtet. Die Kulissen ꝛc. sind vom Theatermaler Gruber in Hamburg angefertigt.

Um bei etwa ausbrechendem Feuer ein Verqualmen des Zuschauerraumes zu verhüten, ist über der durchbrochenen Deckenrosette ein großer durch das Dach führender Ventilator eingesetzt, welcher von verschiedenen Stellen des Hauses aus mit einem Zug geöffnet werden kann.

Zur Vermehrung der Feuersicherheit hat die Bühnenöffnung einen eisernen Vorhang erhalten, auch ist unterhalb des Schnürbodens eine Regenvorrichtung angebracht, welche unter einem Drucke von 3 Atmosphären steht, und bei etwaigem Feuer durch eine Handhabung große Wassermassen auf die Bühne ergießt. Außerdem sind an verschiedenen Stellen Hydranten mit Schläuchen vorhanden.

Die Beleuchtung des ganzen Gebäudes ist eine elektrische.

Die Kosten haben einschließlich aller Einrichtungen, Heizung, Beleuchtung, Dekorationen ꝛc. rund 320 000 Mark betragen.

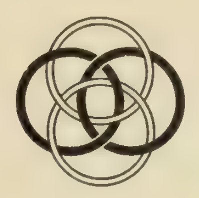
Direktor Fritzsche, der erste Leiter des neuen Theaters, vorher Direktor in Bremerhafen, fand insofern eine etwas schwierige Lage vor, als das Flensburger Publikum in der zwölf Jahre währenden theaterlosen Zeit sich andern Zerstreuungen zugewandt hatte. Doch hat er sich mit großer Aufopferung bemüht, der Schwierigkeiten Herr zu werden; in seiner langjährigen Tätigkeit ist ihm dieses in befriedigender Weise gelungen und der Beweis erbracht worden, daß auch bei geringfügiger Unterstützung seitens

der Stadt das Theater sehr wohl bestehen kann. Besondere Schwierigkeiten bereitete die Opernfrage. Maßgebende Persönlichkeiten drangen darauf, daß eine Stadt wie Flensburg eine Oper haben müsse. Um diesem Drängen im weitesten Umfange entgegenzukommen, verpflichtete sich der Direktor daher im Winter 1897/98 neben der Schauspielergesellschaft eine vollständige Operngesellschaft zu stellen. Der Versuch schlug fehl, unter großen Opfern seitens der Direktion, da die Zahl der Verehrer der Oper nicht groß genug war, um neben dem Schauspiel die Kosten eines solchen Unternehmens aufzubringen. Man hatte deshalb den Ausweg gewählt, daß die Kieler Operngesellschaft eine Reihe Vorstellungen gab und zwar am Schluß der Saison, eine Einrichtung, die sich zu bewähren und dem Bedürfnis der verhältnismäßig wenigen Kunstverständigen auf diesem Gebiete Genüge zu tun schien. Um andererseits auch den weitesten Kreisen den Besuch des Theaters ohne allzu große Kosten zu ermöglichen, fand jeden Mittwoch eine volkstümliche Aufführung gewöhnlich von klassischen Stücken statt, deren zahlreicher Besuch die Berechtigung dieser Einrichtung bewies.

Wenn wir die seit der Eröffnung des Theaters verflossenen Jahre überschauen, ergibt sich aus der stattlichen Reihe der aufgeführten Bühnenwerke, daß Direktor Fritzsche bemüht gewesen ist, einerseits den verschiedenen Geschmacksrichtungen des Publikums entgegenzukommen, andererseits der hohen ethischen und ästhetischen Bestimmung des Theaters gerecht zu werden. So finden wir neben leichten Lustspielen und Stücken, die keinen großen szenischen Aufwand und Wechsel beanspruchen, nach einstimmigem Urteile wohlgelungene Aufführungen auch der schwierigsten Werke, wie: Coriolan, Agnes Bernauer u. a.

Im Jahre 1902 übernahm Harry Oscar, anfangs gemeinsam mit Curt Toll, dann aber allein die Direktion des Stadttheaters. Er führt auch die Oberregie und brachte von hervorragenden Neuigkeiten den „Zapfenstreich", die „Siebzehnjährigen", „Traumulus" und die „Orestie" zur Aufführung. Eine dankenswerte Neueinrichtung schuf Direktor Harry Oscar im Jahre 1904 durch die sogenannte Monatsoperette. Die Zeit nach Palmsonntag und einige Wochen nach Ostern werden der Operette gewidmet, deren Leitung

in den Händen des Kapellmeisters Ludwig Walther und des Ober-Regisseurs Viktor Horwitz ruht. Die rührige Tätigkeit der Direktion Harry Oscar erweckt für die Zukunft des Flensburger Stadttheaters die besten Hoffnungen.



Das Schauspielhaus in Frankfurt a. M.

Die alte ehemalige freie Reichsstadt am Main hat alle Erscheinungsphasen des deutschen Theaters durchgemacht, obschon sie gegenüber anderen Städten erst spät ein eigenes Schauspielhaus erhielt. Die Frankfurter Messe sowohl als die Festlichkeiten bei Gelegenheit der Kaiserkrönungen und anderer Begebenheiten von politischer Bedeutung, welche den Pulsschlag höher gehen ließen, übten schon frühe eine mächtige Anziehungskraft auf die Truppen fahrender Komödianten aus, ob dieselben nun deutscher, englischer oder französischer Herkunft waren. Nur die übereifrige Ordnungsliebe des Rates der Stadt und die puritanisch ablehnende Haltung maßgebender Kreise der Schauspielbühne gegenüber konnten es bewirken, daß die theatralische Kunst nicht schon bedeutend früher in Frankfurt a. M. festen Fuß gefaßt hat.

In der Chronik des ersten Teils der Frankfurter Theatergeschichte wird zwar trotzdem kaum ein einziger Name vermißt, welcher in der Jugendgeschichte des deutschen Theaters überhaupt mit Ehren genannt ist, allein in der besonderen Geschichte jedes dieser hervorragenden Koryphäen der Schauspielkunst spielt der Name Frankfurt kaum irgendwo eine hervorragende Rolle. Im Jahre 1591 gaben Nürnberger Bürger Vorstellungen Hans Sachsischer Stücke dort und erhoben anfangs 4 Pfennige Eintrittsgeld für die Person; sie wurden aber beschieden, nur 2 Pfennige zu erheben oder Frankfurt zu verlassen. Im Jahre 1584 schon kamen Nürnberger Spieler nach Frankfurt, um dort „ihre närrischen Komödien und Fastnachtsspiele" während der Ostermesse aufzuführen; sie erhielten indes abschlägigen Bescheid.

Erst im Jahre 1780 entschlossen sich die städtischen Behörden in Frankfurt a. M. zur Erbauung einer selbständigen Heimstätte für die dramatische Kunst. Im Jahre 1782 wurde der Bau fertiggestellt, und das „Schauspielhaus" seiner Bestimmung übergeben. Dasselbe hatte im ganzen 44678 Gulden gekostet.

Dem Hofrat Johann August Tabor, bekannt durch seine Beziehungen zur Familie Goethe, wurde das neue Theater auf zehn Jahre gegen eine Jahresmiete von 3000 Gulden verpachtet. Dieser engagierte indes nicht eine eigene Truppe, sondern überließ das Haus wieder an reisende Gesellschaften und zwar zunächst an die des kurfürstlich kölnischen Schauspieldirektors Großmann, der seine Vorstellungen am 3. September 1782 eröffnete. Dieser „Prinzipal“ war entschieden eine äußerst interessante Persönlichkeit. 1744 in Berlin geboren, hat Großmann in späteren Jahren den kühnen Sprung vom Legationssekretär zum Schauspieler, Schauspieldichter und Schauspieldirektor unternommen. Zu vorübergehendem Aufenthalt in Gotha weilend, half Großmann dem dortigen Prinzipal, dem bekannten Seyler, durch Übernahme der Rolle des Riccaut de la Marlinière in Lessings „Minna von Barnhelm“ aus der Verlegenheit



Lux.

und vermochte sich dann nicht mehr von der Bühne zu trennen. Im Jahre 1778 wurde der talentvolle und geistreiche Künstler Hoftheaterdirektor in Bonn, der damaligen Residenz des Kurfürsten von Köln. Anfangs der achtziger Jahre überließ Großmann die Bonner Direktion seiner Frau, durch deren Tochter aus erster Ehe er der Stiefvater der später so berühmt gewordenen Friederike Unzelmann-Bethmann, des Sternes des Berliner Schauspielhauses um die Jahrhundertwende 1800, geworden ist. Er selbst leitete eine zweite Gesellschaft, deren Hauptsitz Mainz und Frankfurt war. Großmann verstand es, sich in Frankfurt in Ansehen zu setzen, trat in persönlichen Verkehr mit Frau Rat Goethe und korrespondierte eifrig mit dem jungen Schiller. Die Behauptung, daß Schillers „Kabale und Liebe“ erstmalig von Großmann

Apolls
Abschied von den Musen
ein
allegorischer Prolog
mit welchem sich
Einem Hochedlen und Hochweisen
Magistrat
wie auch
dem gesammten nach Standes Gebühr
geehrten Publiko
der kaiserlichen freyen Reichs-Wahl-und Handelstadt
Frankfurt am Mayn
unterthänigst
empfehlen wollte und sollte
die
Seylerische Schauspielergesellschaft

Frankfurt am Mayn
bey den Eichenbergischen Erben
1777

Titelbild einer sehr seltenen Schrift von Heinrich Leopold Wagner.
(Original im Besitze von Herrn Gotthilf Weisstein, Berlin.)

in Frankfurt a. M. aufgeführt worden sei, beruht jedoch auf Irrtum. Allerdings erfolgte die Aufführung des Dramas in Schillers Gegenwart in Frankfurt a. M. nur wenige Tage nach der Aufführung in Mannheim am 15. April 1784.

Außer Großmann spielten in Frankfurt die Gesellschaften von Böhm, Koberwein, und von 1788 ab die von Direktor Siegfried Eckhard, genannt Koch.

Im Jahre 1787 wandte der unstete Großmann Frankfurt schon den Rücken, und es erfolgte nun die Gründung eines Mainz-Frankfurter National-Theaters. Unter der Intendanz des Frhrn. v. Dalberg, eines Vetters des bekannten Mannheimer Bühnenleiters, erlebte das neue Institut hierauf von 1789–92 eine erste Blüthezeit. Es gehörten dem Theater damals Künstler wie Mattausch, die Stegmanns, die Unzelmanns u. a. an. Die Fremdherrschaft unter Custine in Mainz machte der vereinigten Mainz-Frankfurter Bühne ein Ende.



Friedrich August Werdy.
(1797—1804 in Frankfurt a. M.)

Frankfurt, die alte Krönungsstadt der Kaiser, der Sitz blühenden Handels und wohlhabender, reichsunmittelbarer Bürger war nun in seiner Schaubühne von der Willkür und den Einflüssen eines kleinen geistlichen Staates abhängig geworden. Dazu spielten die Mainzer außer zur Zeit der Frankfurter Messe nur im Sommer in Frankfurt, also zu der ungelegensten Zeit.

Angesichts dieser Übelstände bildete sich nunmehr in Frankfurt eine Aktiengesellschaft, welche den Rat der Stadt um Verpachtung des Theaters

ersuchte. Sie wollte eine selbständige Schauspielergesellschaft schaffen, der auch Sonntags und in der Adventszeit zu spielen gestattet sein möge; dafür wolle der Aktienverein außer dem Mietspreis die Reparaturen und die Neueinrichtung des Hauses übernehmen. Das Gesuch wurde genehmigt; das „Frankfurter Nationaltheater" wurde vom 1. September 1792 bis 1802 für 4000 Gulden an die Aktionäre A. Chiron, von Stockum, G. Chamot und S. F. Küstner verpachtet, und diese begründeten oder schufen, dem Abkommen gemäß, für Frankfurt eine eigene, ständige Schauspielertruppe.



August Christian Leißring.
(Wurde 1808 in Frankfurt a. M. engagiert.)

Unter einer von der Aktiengesellschaft aus ihren Mitgliedern gewählten Oberleitung wurde die Einzelleitung von Fachleuten ausgeführt.

Fleiß und künstlerisches Interesse müssen bei der neuen Oberdirektion sowohl als auch bei dem neuen Schauspielerpersonal dieser Zeit überall anerkannt werden. Selbst Goethe hat während seines Aufenthaltes in Frankfurt im Jahre 1797 dem Frankfurter Theater eingehende Beachtung geschenkt. In einem seiner Briefe aus diesem Jahre heißt es: „Das hiesige Theater hat gute Subjekte, ist aber im ganzen für eine so große Anstalt zu schwach besetzt."

An Aufführungen Goethescher Stücke hat es indes lange in Frankfurt gemangelt. Erst im Jahre 1804 kamen „Clavigo" und 1809 „Götz von Berlichingen" zur Aufführung.

In den Jahren 1800—1802 übernahmen die Herren Dr. Grambs, M. v. Bethmann, J. G. Heyder-Arledter und J. J. Willemer die Oberleitung. Bald darauf wurde der Vertrag des Rates der Stadt mit der Theateraktiengesellschaft bis 1810 verlängert und die Begründung eines

Mit gnädigster Bewilligung

Eines Hochedlen und Hochweisen Magistrats

der Kayserl. Wahl-Freien-Reichs-und Handel-Stadt Franckfurt

Wird heute unter der Direction des Herrn Josephs von Kurtz, als Entrepreneur,

Die neu-erbaute Schaubüne

eröfnet, und auf derselben aufgeführet

Ein hier noch niemal gesehenes

Moralisches Lustspiel von drey Aufzügen.

Genannt:

Bernardon,

Der dreissigjährige A. B. C. Schüler,

Oder:

Wann der Bauer zum Edelmann wird, so bleibt er doch ein Bauer,

Nach dem Sprichwort:

Der Apfel fallt nicht weit von Stammen:

Mit

Fiametta,

Einer arglistigen, und zuletzt glücklich gewordenen Haubenhefterin.

Nachricht.

Dieses Lustspiel ist von unserm Impressario auf seinen eigenen Character verfertiget, es ist eben so voll der lustigsten Auftritte, des reinesten Scherzes, als der besten Lehrsätzen; es zeiget, wie viel an einer guten Erziehung gelegen; es stellet den verwerflichen Stolz eines unvermuthet reich gewordenen Bauren abgeschmackt und lächerlich vor; Es bildet die Tugend in der Armuth nachahmlich, und ist durchaus ergötzlich.

Fiametta ist die Rolle der Madame Theresina von Kurtz.

Zwischen dem Lustspiel wird ein Ballet abwechslen.

Den gänzlichen Beschluss machet das mit vielem Beyfall aufgeführte

Singspiel

Genannt:

Bernardon

Die versoffene Gouvernante.

Nachricht.

Ein auf Französische Art eingerichtetes Divertissement, welches im Singen und Tanzen bestehet, und auf Angebung des Impressarii in Prag der Schaubüne gewidmet worden. Madame Theresina von Kurtz und unser Bernardon werden trachten, sich in diesem Singspiele besonders zu signalisiren.

N. B. Das Singspiel, ist gedruckt bey der Cassa vor 12. Kreutzer zu bekommen.

Preiß deren Plätze.

Loge im ersten und andern Rang à 4 Personen 4. fl. Gallerien im ersten und andern Rang die Person 1. fl. im Parterre die Person 10. Batzen, im dritten Rang die Person 8 Batzen, und im vierten Rang die Person 5. Batzen.

N. B. Diejenige, welche Belieben tragen Logen zu nehmen, werden wegen noch nicht vollkommener Einrichtung 4. Sessel zu ihrer Bequemlichkeit in die Loge schicken.

Der Eingang in das Theater von der Cassa aus in die erste, und andere Gallerie, wie auch zu denen Logen ist rechter Hand: Zu der dritten und vierten Gallerie aber ist er linker Hand. Zu Ende des Schauspiels werden auf beiden Seiten Thüren eröfnet, damit man desto bequemer aus dem Schauplatz kommen kann.

Die Billeter welche man auf den heutigen Tag ablangen lässet, werden den andern nicht passiret.

Diejenige, so keine Anzeig von denen Comödien Zetteln bekommen, sollen sich bey dem Herrn Cassier mit Namen und Wohnung melden, damit man es dem Zettelträger anbefehlen könne, künftighin den Zettel sicherer zu bestellen.

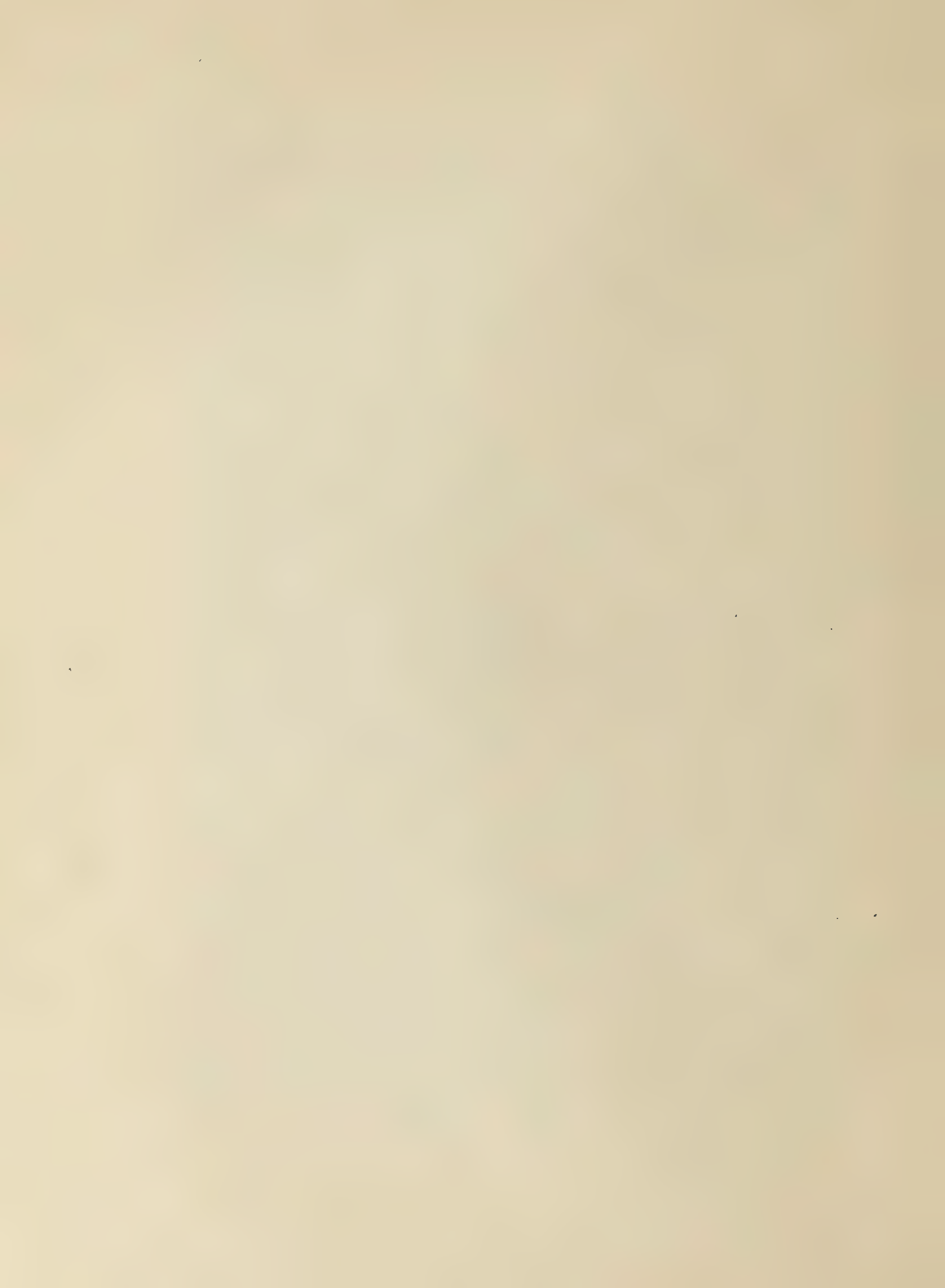
N. B. Auf das Theater wird niemand, weder bei der Probe, noch währendem Schauspiele mit, oder ohne Geld, gelassen.

Die Logen-Schlüssel sind zu bekommen auf der grossen Gallengassen Lit. E. No. 6. in des Hn. Hauptmann von Kahlden Behausung, bey dem Herrn Entrepreneur.

Der Schauplatz ist auf dem Roßmarckt, in dem neuerbauten Commödien-Hauß.

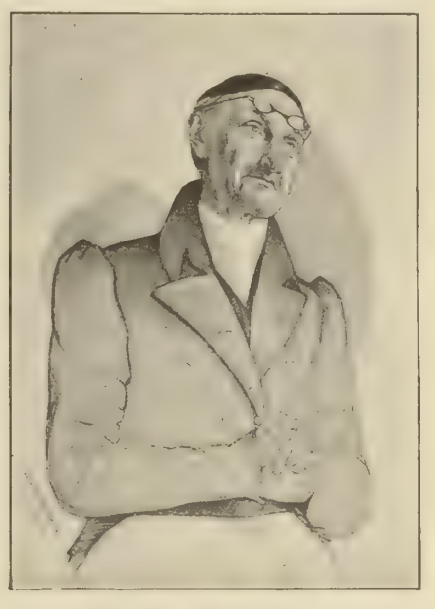
N. B. Der Anfang ist um 6. Uhr.

Alter Frankfurter Theaterzettel.



Theaterpensionsfonds in die Hand genommen. Aus diesen Jahren sind noch verschiedene Briefe der Frau Rat Goethe über die Leistungen des Frankfurter Theaters vorhanden.

Im Jahre 1806 büßte Frankfurt a/M. seine tausendjährige Selbstständigkeit ein; eine siebenjährige Fremdherrschaft trat an die Stelle. Trotzdem kam die Theaterleitung ihren Verpflichtungen in künstlerischer und finanzieller Hinsicht nach. Im Jahre 1811 wurde der Vertrag mit der ersten Aktiengesellschaft bis 1823 verlängert. Der jährliche Mietszins, den diese zu zahlen harte, belief sich jetzt auf 4000 Gulden. Die meist kunstsinnigen und opferfreudigen Mitglieder der Oberdirektion wechselten häufig in der Folge. Fleißige Theaterbesucher waren in jenen Jahren u. a. Ludwig Baruch (Börne), der junge Gutzkow und Schopenhauer.



Meck als Rat Preßler.

Die Einnahmen des Frankfurter Theaters erreichten im Jahre 1813 die Höhe von 94969, 1814 schon von 111486 Gulden.

Im Jahre 1823 wurde der Vertrag mit der Aktiengesellschaft abermals und zwar bis 1827 verlängert. Ein geplanter Umbau des Theaters kam aber nicht zustande.

Zum letzten Male wurde dann der Pachtvertrag der Aktiengesellschaft bis 1841 erneuert, und im Jahre 1831 Franz Gruner von der Gesellschaft an die Frankfurter Bühne als Intendant berufen. Aber schon am 31. März 1841 liquidierte die erste Aktiengesellschaft, und C. Guhr, L. Malß und L. Meck erhielten nun von der Stadt die Theaterleitung.

An die Stelle des von kunstsinnigen und opferfreudigen Bürgern, der Oberdirektion, geleiteten Frankfurter Nationaltheaters trat jetzt ein von Privatdirektoren geleitetes „Frankfurter Stadttheater". Damit sank die



Carl Becker.

Bühne zu einer Erwerbsanstalt herab. Die Herrschaft dieser Privatdirektoren bewährte sich nicht, obschon es zum Teil recht tüchtige Leute waren. In den Jahren 1845–1848 hatten die Unternehmer einen Verlust von 24048 Gulden. Am 22. Juli 1848 starb derjenige der Direktoren, an dem die Oper ihre stärkste Stütze gehabt hatte, nämlich Karl Guhr. Ihm folgte im Tode bald auch Malß.

Von 1848–1852 trat das Stadttheater unter die Leitung von L. Meck und J. Müfling und von 1852–1855 unter die Johann Hoffmanns. Das letzte Jahr schloß mit einer Gesammteinnahme von 131476 Gulden und einer Gesamtausgabe von 19515 Gulden ab.

Die Betriebssumme von 145000 Gulden für ein Theater wie Frankfurt erschien aber zu gering, da beispielsweise Karlsruhe 200000, München, Dresden und Stuttgart sogar 300000 Gulden zur Theaterführung aufwandten. Hoffmann trat daher zurück. Ein Interim unter freiwilliger Vereinigung der Mitglieder des Stadttheaters trat während der Monate Mai, Juni und Juli ein.



Caroline Lindner.
(Trat 1816 in Frankfurt a. M. zum ersten Male auf.)

Im Anschluß daran bildete sich dann wieder eine Aktiengesellschaft (die zweite) zum Betrieb des Theaters, die zunächst das Schauspielhaus einem Umbau unterzog. Den Plan eines völligen Neubaues ließ man des Kostenpunktes wegen fallen, da beispielsweise in Karlsruhe ein solcher über

500 000, in Dresden eine Million Gulden und in Hannover sogar über eine Million Taler betragen hatte. Der Umbau des Theaters in Frankfurt kostete denn auch nur 111 300 Gulden; eine wesentliche Vergrößerung von Bühne und Zuschauerraum war zwar nicht erreicht worden, aber das Orchester ward erweitert und das Äußere des Hauses erhielt ein geschmackvolles Aussehen.



Auguste Lauber-Versing.
(1858–1871 in Frankfurt a. M.)

Von 1855—1878 leitete nun die neue (zweite) Aktiengesellschaft das Theater; zum technischen Direktor und Theaterintendanten wurde Roderich Benedix ernannt (1855 bis 1858). Die neue Bühne wurde am 5. November 1855 mit Goethes „Iphigenie auf Tauris" eröffnet, der Glucks Ouvertüre zur Oper „Iphigenie in Aulis" voranging.

Da Benedix aber ohne sonderlichen Erfolg wirkte, wurde während der Jahre 1858—1867 die ganze artistische und ökonomische Leitung dem Direktor Dr. von Guaita übertragen. Ihm folgte 1868—1877 S. L. Kohn-Speyer, der in verdienstvoller Weise die Bühne leitete und namentlich durch unermüdliche Wohltätigkeitsvorstellungen Gutes wirkte.

Die zweite Aktiengesellschaft führte ihre Aufgabe in vornehm künstlerischer Weise durch, obschon die Stadtverwaltung damals fast ausschließlich die Oper begünstigte. Während der Liquidation der zweiten Theater-Aktiengesellschaft wurde das Frankfurter Theater von Theodor Vollmer, Georg Goltermann und Albert Lebrun (1877/78) geleitet.

Im Jahre 1878 ging das Theater in die Verwaltung der dritten Aktiengesellschaft über. Zugleich war der Bau eines eigenen, neuen Opernhauses mit einem Kostenaufwande von 6 Millionen Mark mittlerweile mächtig gefördert worden.

Am 15. September 1878 wurde das Schauspielhaus nach erheblichen Beschädigungen eines am 10. Juli d. J. entstandenen Brandes wieder eröffnet und zwar mit Beethovens „Fidelio“. Die artistische Leitung ward dem Intendanten Otto Devrient übertragen, der eine ideale Auffassung der ihm gestellten Aufgabe zeigte, aber finanziell scheiterte. Ihm folgte nach seiner Entlassung im Jahre 1879 Emil Claar, welcher seit 1874 das Berliner Residenztheater geleitet hatte. Intendant Claar übernahm sein Amt unter großen Schwierigkeiten, standen doch u. a. auch die Vorbereitungen für den Betrieb im neuen Opernhause, das am 20. Oktober 1880 gleichzeitig eröffnet wurde, unter Emil Claars Leitung. Zudem waren die finanziellen Verhältnisse der dritten Aktiengesellschaft recht ungünstig. Die städtischen Behörden zeigten sich indes opferwillig und bewilligten eine jährliche Subvention von 70000 Mark, die von der Spielzeit 1886/87 ab auf 150000 erhöht wurde. Die vereinigten Stadttheater zu Frankfurt haben von 1880–1900 eine reiche Geschichte aufzuweisen; wir verfolgen in kurzen Zügen hier nur die des Schauspielhauses. Der Vertrag mit der neuen (3.) Theater-Aktiengesellschaft wurde verschiedentlich verlängert, ebenso die städtische Subvention von 150000 Mark im Jahre 1891 auf 200000 Mark erhöht. Die Intendanz Claar brachte u. a. den ganzen „Faust“ Goethes auf die Bühne. Der Beifall entsprach der Darbietung.


Otto Devrient.

Am 2. und 3. September 1882 wurde der hundertjährige Gedenktag der Eröffnung des Schauspielhauses festlich begangen; man gab an beiden Abenden das hundert Jahre zuvor aufgeführte Schauspiel „Hanno, Fürst im Norden“ von J. Christian Bock.

Im Laufe des Jahres 1895 kam auch, nachdem das stattliche neue



Fanny Janauscheck als Medea.
(1848—1861 in Frankfurt a. M.)

Opernhaus im Jahre 1880 eröffnet worden war, die Frage eines neuen Schauspielhauses in Anregung, da das alte längst als vollständig unzulänglich erkannt war. Der Plan zu dem neuen Gebäude wurde von M. Seeling in Berlin entworfen, und der stattliche Bau wurde 1899 in Angriff genommen.

Im Laufe der Jahre indes stellte sich mehr und mehr heraus, daß die Leitung der beiden Theater über die Kräfte eines Mannes ging. So führt denn Herr Intendant Emil Claar, dem seit 1880 beide Kunstinstitute unterstellt waren, seit Herbst 1900 nur noch die Direktion des Frankfurter Schauspielhauses, nachdem das Opernhaus einer eigenen Leitung unterstellt wurde. Unter der Direktion Emil Claars, des kunstverständigen Fachmannes, ist das vereinigte Frankfurter Stadttheater in den 21 Jahren seiner Tätigkeit zu einer hohen Entwicklung geführt worden. Neben dem klassischen Repertoir



Das Schauspielhaus in Frankfurt a. M.

hat Intendant Claar besonders auch die moderne dramatische Dichtung gepflegt. Großes hat unter ihm auch das Frankfurter Schauspielhaus in den „Goethetagen“ geleistet.



Hedwig Lange als Salome.

Reich ist, wie gesagt, die langjährige Herrschaft Emil Claars an wichtigen theatergeschichtlichen Ereignissen. Der Name Claar ist mit dem Blühen des Frankfurter Schauspiel- und Opernhauses unzertrennlich verknüpft. Er hat es verstanden, einen Kreis von vortrefflichen Künstlern und Künstlerinnen um sich zu vereinigen.

In seine Direktion fällt auch die denkwürdige Abschiedsfeier am 30. Oktober 1902, mit der nach 120jährigem Bestand das alte Schauspielhaus in Frankfurt geschlossen wurde. Nach der Aufführung von Goethes „Iphigenie“ wurde von Charlotte Bock ein von Emil Claar gedichteter Epilog vorgetragen. Diesem wichtigen Ereignisse folgte am 1. November 1902 die Eröffnung des neuen Schauspielhauses. Es erhebt sich an der Gallusanlage, welche an die Kaiserstraße, die Hauptstraße, welche vom Bahnhof

nach der Stadt führt, angrenzt, und hat ohne den Platz 2170000 Mark gekostet. Der in Renaissance und Barock unter Benutzung neuzeitlicher Formen geschaffene Bau fällt schon durch seine mächtige Kuppel weither ins Auge; er macht in seinen Proportionen und in seiner klaren, viergliedrigen Anlage einen sehr freundlichen, aber keineswegs monumentalen Eindruck. Eine lange Säulenkolonnade fügt sich links an, die zu einem Restaurant führt. Goethes und Schillers Büsten zieren das Giebelfeld, und was dem Bau an großen imposanten architektonischen Formen abgeht, wird durch den Skulpturschmuck der Außenseiten künstlerisch ersetzt. In erster Reihe hat man natürlich Frankfurter Künstler berücksichtigt. Keller hat die Sphinx, Professor Sarnetti eine Allegorie der Dichtung, und Professor Hausmann eine Allegorie der Wahrheit modelliert. Der Berliner Bildhauer Klimsch hat das Giebelfeld mit einer Versinnbildlichung der Poesie geschmückt. Hoch über all der bildnerischen Pracht grüßt die Gestalt der Frankofurtia von Herold. Die Gestalt thront auf einer mächtigen Kuppel. Das Haus faßt 1120 Personen. Die Bühne, welche von einem prächtigen Vorhang von Rothaug abgeschlossen wird, hat 10,50 Meter Öffnung. Die Vorderbühne ist 24 Meter breit, 15,47 Meter tief, die hintere mißt 14,30 und 7,94 Meter. Die Gesamttiefe beträgt 23,68 Meter.



Hedwig Lange.

Die Neue Theater-Aktiengesellschaft, der der Magistrat der Stadt Frankfurt den Betrieb und die Leitung des Opern- und Schauspielhauses überlassen hat, ist eine Vereinigung von angesehenen Frankfurter Bürgern, die ohne eigentliches Äquivalent für jedes Defizit aufkommen. Der Magistrat, von eben solchen hohen idealen Ansichten geleitet, überläßt die Theater nicht nur pachtfrei, sondern subventioniert sie noch mit 230 000 M. jährlich. Der Etat für die Oper beträgt jährlich etwa 950000 Mark, für das Schauspiel 450000 Mark.

Eröffnet wurde das neue Schauspielhaus nach der Jubelouverture von Weber mit einem Festspiel von Ludwig Fulda, dem ersten Akt von Goethes „Faust" und Schillers „Wallensteins Lager."



Das Opernhaus in Frankfurt a. M.

Mit der Eröffnung des neuen Opernhauses in Frankfurt a. M. am 20. Oktober 1880 unter der Intendanz Emil Claars, der zugleich die Direktion des Schauspielhauses führte, vollzog sich ein völliger Umschwung in den Verhältnissen der Frankfurter Bühne, da fortan zwei voneinander getrennte Schauplätze der dramatischen Kunst als Heimstätten zugewiesen waren.

Schon im Jahre 1855 war anläßlich des kostspieligen Umbaues des Schauspielhauses die Frage der Errichtung eines größeren, neuen Theaters angeregt worden, in dem in erster Linie Opern zur Aufführung gelangen sollten. Im Jahre 1862 nahm man diesen Plan wieder auf, und 1865 wurde die Ausführung in nahe Aussicht gestellt; aber es verging doch noch manches Jahr, bis die Ausführung wirklich beginnen konnte.



Direktor Emil Claar.

Ein Platz vor dem Bockenheimer Tore wurde für den Neubau ausersehen; derselbe wurde auf eine Million Gulden veranschlagt, wovon 500000 Gulden gezeichnet worden waren. Für den Bau selbst wurde der Plan des Professors Richard Lucä in Berlin als der schönste und geeignetste angenommen; nur in Einzelheiten fanden noch kleine Umarbeitungen desselben statt. Der definitive Vertrag mit Professor Lucä wurde am 29. Mai 1873 von der Stadtverordnetenversammlung genehmigt. Die gesamten Kosten beliefen sich auf 5 435 035 Mark.

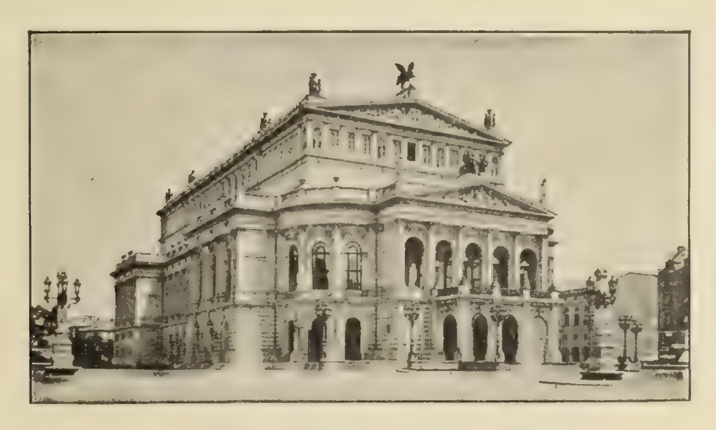
Die Grundfläche des Opernhauses beläuft sich auf ungefähr 4000 Quadratmeter und das Gebäude erhebt sich, ein wahrer Prachtbau, auf freiem Platze innerhalb der städtischen Anlagen vor dem Bockenheimer Tore. Die Fassaden sind im Stile der italienischen Renaissance gehalten.*) Den Hauptgiebel des Unterbaues schmückt die von dem Bildhauer Enke modellierte, in Zink getriebene Gruppe: Apollo in einem von zwei Greifern gezogenen Wagen. Auf den Eckpostamenten befinden sich die plastischen Darstellungen der Recha aus Lessings „Nathan" und der Isabella aus Schillers „Braut von Messina" von dem Bildhauer Herold. Das Giebelfeld enthält Allegorien des Maines und des Rheins in halberhabener Arbeit vom Bildhauer Hundrieser. Die beiden äußeren Bogenöffnungen der Loggia umrahmen die von Georg Mumm von Schwarzenstein geschenkten Standbilder Mozarts und Goethes. Über den Rundbogenfenstern sind in ornamentalen Schildern die Bildnisse von berühmten Komponisten und Dichtern angebracht; in den sechzehn Nischen des Aufbaues stehen allegorische Figuren. Der südliche Vordergiebel des Oberbaues ist mit einer Darstellung der drei Grazien sowie einer Verbildlichung des Lustspiels und Trauerspiels geschmückt, der nördliche Giebel mit einer Darstellung des menschlichen Schicksals. Den Südgiebel krönt ein Pegasus von Bildhauer Brunow, den Nordgiebel eine Gruppe: Die Poesie, einen Genius unterrichtend, von Bildhauer Schierholz. Die Seitenfronten schmücken acht von tanzenden Knaben umgebene Kandelaber von Bildhauer Hundrieser.

Eine fünfstufige Freitreppe umgibt den ganzen Vorderbau, in dem die Unterfahrtshalle, das Vestibül mit zwei Kassen, das Haupttreppenhaus und zu beiden Seiten je zwei Rangtreppen vereinigt sind. Das Hauptvestibül flankieren zwei Ecklauben von viertelkreisförmigem Grundriß. Die doppelläufige marmorne Haupttreppe, auf jeder Seite aus drei Armen bestehend, führt mit 22 Stufen auf die Höhe der Parkettlogen und mit weiteren 21 Stufen auf die Höhe des ersten Ranges. Das Mittelbild der reich gegliederten Decke, welche die dramatische Poesie, umgeben von Allegorien darstellt, ist von Bode gemalt. In den Säulenhallen sind die Lünetten mit den Porträts älterer und neuerer Dichter ausgefüllt; die

*) Vergl. Lieblein, Frankfurt a. M. und seine Bauten.

Gewölbe sind mit farbigen Malereien auf hellem Grunde geziert. Über dem Haupttreppenhaus liegt in der ganzen Breite des Aufbaues der große, mit hohem Seiten- und Oberlicht erhellte Malersaal.

Das Foyer nimmt die volle Länge der Vorderfassaden ein; es ist mit Loggia und Balkon verbunden und gestattet durch mächtige Rundbogenfenster einen malerischen Einblick in das Treppenhaus. Die 3,25 m breiten Logenkorridore umgeben rechtwinklig von drei Seiten den Zuschauerraum. Die außergewöhnliche Breite des Proszeniums, welches in jedem Range drei



Das Opernhaus in Frankfurt a. M.

Logen enthält, ist durch die große Anzahl der Proszeniumssitze bedingt. Vier kannellierte Säulen aus gelbem Stuckmarmor gliedern den Aufbau und tragen die dreiteilige korbbogenförmige Decke. Das Mittelfeld der letzteren füllt die allegorische Malerei: „Der Rhein- und Maingau werden durch die Musik vereinigt." Auf dem nach Steinlescher Skizze von V. A. Beer gemalten Vorhang ist das Vorspiel zu Goethes Faust mit reicher ornamentaler Umrahmung dargestellt. Die Bühnenöffnung hat eine Weite von dreizehn Metern.

Der Zuschauerraum faßt 1864 Plätze; das Orchester ist etwas vertieft und bietet Raum für 80 Musiker. Die Bühne ist 28 m breit, 31 m tief und 35 m hoch und wird vom Zuschauerraum durch den eisernen Vorhang geschieden.

Im nächsten Geschoß befinden sich die beiden Probesäle für Chor und Ballett. Die Umkleideräume für diese, sowie Garderoben-Magazine sind in den oberen Geschossen, die Räume für Chorpersonal und Statisten im Kellergeschoß. Im übrigen ist der ganze Keller unter dem Vestibül, Treppenhaus und Zuschauerraum für die Heizungs- und Lüftungsanlage verwendet. Über dem Kronenboden sind zehn schmiedeeiserne Behälter mit zusammen 140 Kubikmeter Wasserinhalt; sie speisen die Hydranten und das über der Bühne doppelt angelegte Röhrennetz.

Die Dekorationen, für welche 250000 Mark bewilligt wurden, sind in den Ateliers von Brückner, Brioschi, Grunert und Lütkemeyer, sowie von dem Frankfurter Maler Waldemar Knoll, welcher auch Dekorationen für das Schauspielhaus geliefert hatte, angefertigt. Der Maschinist des Hoftheaters in Darmstadt, Brandt, stellte die maschinellen Anlagen her.

Am 20. Oktober 1880 wurde das Opernhaus in Gegenwart Kaiser Wilhelms I. und des deutschen Kronprinzen mit einer Festouverture von Kapellmeister Goltermann, einem Festspiel von Wilhelm Jordan und Mozarts „Don Juan" eröffnet.

Die neue dritte Theater-Aktien-Gesellschaft übernahm den Betrieb der beiden städtischen Theater, des neuen Opernhauses und älteren Schauspielhauses, laut Vertrag, der auf 12 Jahre festgesetzt wurde. Für beide Theater wurde eine städtische Subvention von 80000 Mark auf fünf Jahre bewilligt.

Diese Subvention wurde im Jahre 1887 wegen der kritischen finanziellen Lage der Gesellschaft von Seiten der Stadt auf 150000 Mark erhöht und der Vertrag auf weitere fünf Jahre, bis zum 31. Oktober 1892, verlängert. Daran schloß sich eine weitere Verlängerung des Vertrages bis zum Jahre 1899 und zugleich eine Erhöhung der Subvention auf 200000 Mark. In den letzten Jahren beliefen sich die Einnahmen und Ausgaben für beide städtischen Theater (einschließlich der städtischen Jahressubvention von 200000 Mark) auf 1200000 Mark.

Manche Berühmtheit hat auf der Bühne des Frankfurter Opernhauses reiche Lorbeern geerntet; manches unsterbliche Tonwerk ist dort musterhaft gegeben worden.

Emil Claars Rücktritt von der Leitung der Frankfurter Oper wurde daher würdig begangen. Siegfried Wagner dirigierte bei der Abschiedsfeier seinen „Bärenhäuter"; Frau Cosima Wagner war mit vielen Musikgrößen anwesend. Die Aufführung mit Pichler, Mantler, Povell und Fräulein Schröter war vorzüglich.

Claars Nachfolger in der Direktion des Frankfurter Opernhauses ist seit Herbst 1900 Paul Jensen, bis dahin Direktionsrat der Dresdener Hofoper. Die Frankfurter Theater sind nach ihrer Trennung auch für die Zukunft auf eine solide Grundlage gestellt, und von der Direktion Paul Jensens ist für die Oper das Beste zu erhoffen.



Das Fürstliche Hoftheater in Gera.

Gera, die freundliche und größte Stadt Thüringens, kann auf eine ruhmvolle geschichtliche Vergangenheit der Schauspielkunst zurückblicken.

Früh schon wurden in Gera theatralische Darstellungen geboten — auf öffentlichen Plätzen und dann in geschlossenen Räumen. Seit dem Jahre 1609 blühte in Gera das Schuldrama; in dem hinteren Gebäude des alten „Kollegienhofes" führten Schüler griechische, römische und deutsche Dramen auf, dann – etwa vom Jahre 1683 ab — zogen Wandertruppen von Zeit zu Zeit in den ältesten „Musentempel" Geras ein, bis man 1780 in einem einfachen Gebäude in der Schloßstraße spielte, an dessen Stelle 1821 das alte fürstliche Theater errichtet wurde. Die berühmteste jener wandernden Gesellschaften war die



Das alte Fürstliche Hoftheater in Gera.

Meddoxsche Truppe, welche über ein gutes Repertoir verfügte. Im Jahre 1821 wurde — wie erwähnt — das Gebäude erbaut, welches 1834 in den Besitz des fürstlichen Hauses überging und welches bis zum Jahre 1902, nachdem es längst als feuergefährlich und unzulänglich sich erwiesen hatte, in Gebrauch war. Drama und Oper wurden anfänglich hier in gleicher Weise gepflegt und diese Kunststätte hat manches junge Talent zur Entwicklung und manches neue Stück zur ersten Aufführung gebracht. Erwähnt

sei auch noch, daß Ludwig Devrient am 18. Mai 1804 auf dieser Bühne zum ersten Male als Bote Isabellens in Schillers „Braut von Messina“ auftrat.

Am 18. Oktober 1902 wurde in Gera das neue Fürstliche Theater festlich eingeweiht. Es hat seinen Platz in dem von einer prächtigen Allee umschlossenen fürstlichen Küchengarten erhalten und liegt unweit dem Hauptbahnhofe. Neben dem Erbprinzen von Reuß j. L., der mit Wort und Tat die Erbauung der neuen Kunststätte gefördert hat, sind von den Einwohnern Geras große und kleine Beiträge für das Theater gestiftet und mit Hilfe einer Theaterlotterie noch erhebliche Beträge gewonnen worden. Unvergessen bleibt es, daß der Erbprinz einen Teil des fürstlichen Parkes sowie den Erlös aus dem alten Theater dem Baufonds zur Verfügung stellte.



Das neue Fürstliche Hoftheater in Gera.

Im Juli 1900 wurde der Bau des neuen Theaters in Angriff genommen und zwar nach den Entwürfen des Architekten Seeling in Berlin, wonach das Theater in glücklicher Weise und in praktischer Form mit einem großen Konzertsaal sich vereinigt.

Hatte Architekt Seeling die Ausführung des gesamten Baues in Händen, so leitete der Geraer Architekt Fritz Köberlein den Bau im speziellen.

Das neue Fürstliche Theater in Gera verfügt über 1080 Plätze, darunter befinden sich etwa 100 Stehplätze. Der Bühnenraum, der Maschinenraum, sowie Heizung und Beleuchtung sind nach den neuesten Erfahrungen mit den neuesten Maschinen und Einrichtungen versehen, so daß auch große Opern aufgeführt werden können. Das Orchester ist ver-

tieft angelegt, der Zuschauerraum besteht aus Parkett und zwei Rängen. Das Foyer dient zugleich dem Theater und dem Konzertsaal und ist mit den Garderoben und anderen Nebenräumen praktisch verbunden. Das Theaterrestaurant befindet sich zur ebenen Erde. Der Konzertsaal umfaßt 1200 Plätze und besteht aus Parkett und einem Rang und einer Galerie gegenüber dem Orchester. Der Orchesterraum ist für ungefähr 300 Musiker und Sänger berechnet und terrassenförmig angelegt. Zum Schutze der Besucher gegen Feuersgefahr sind alle erdenklichen Vorkehrungen getroffen worden. Die Fassaden des Gebäudes sind in moderner italienischer Renaissance gehalten, die Innenräume desgleichen, sie weisen Anklänge an die Moderne auf. Die Dekorationsfarben im Zuschauerraume sind weiß mit gold und rot.

Die innere Ausschmückung des Foyers ist einfach und geschmackvoll in edlen Kunstformen gehalten. Die Bausumme des neuen 2050 Quadratmeter Fläche einnehmenden Theaters beläuft sich auf eine Million Mark, das Grundstück (der Boden) hat außerdem noch einen Wert von 150000 Mk.

Das neue Fürstliche Theater in Gera wurde am 18. Oktober 1902 in Gegenwart des erbprinzlichen Paares eröffnet. Über der Feier der Einweihung schwebte der Geist unserer Klassiker Goethe, Lessing und Schiller, von denen „Iphigenie auf Tauris“, „Minna von Barnhelm“ (1. Akt) und „Wallensteins Lager“ aufgeführt wurden. Den von Ernst von Wildenbruch gedichteten Prolog sprach Theaterdirektor Kurtschalz, der vielversprechend die neue Theaterära in Gera eröffnete.



Das Stadttheater in Göttingen.*)



Früh im Mittelalter wurden in Göttingen bereits griechische und lateinische Tragödien und Komödien aufgeführt, und zwar wurden, wie uns u. a. eine Schulordnung aus dem 16. Jahrhundert belehrt, solche Stücke von der Prima des Pädagogiums bei festlichen Anlässen zur Darstellung gebracht. Gewöhnlich spielte man im Schulgebäude, in der Pauliner-Kirche, auch im Rathaussaale.

Die ersten Spuren einer wirklichen deutschen theatralischen Kunst finden wir in Göttingen aber erst in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. Um diese Zeit begegnen wir dort zuerst Komödianten und Marionettenschauspielern, herumwandernden Truppen, die ihre einfache Bühne auf dem „Kaufhause" aufschlugen. Sie brachen aber meist schnell wieder auf, da der Besuch ihrer Schaustellungen, und ebenso ihr Verdienst gering war. Im Jahre 1749 bereiste die bekannte Schönemannsche Gesellschaft und mit ihr Ekhof Göttingen. Näheres über ihr Wirken ist jedoch nicht bekannt.

In erster Linie hemmend wirkte die theologische Fakultät der jungen Universität Göttingen, indem sie ihr Urteil dahin abgab, daß die meisten damaligen Theaterstücke geeignet seien, „Sünde und Laster zu nähren." Trotzdem, oder vielleicht gerade deswegen, bildeten sich in Göttingen Kreise kunstbegeisterter Männer, die theatralische Aufführungen privatim veranstalteten. Wenn auch diesen Privataufführungen der Kurator der Georgia Augusta, Minister von Münchhausen, entgegenzutreten versuchte, so war dies doch ziemlich erfolglos.

Die Anfänge dieser Liebhaberdarstellungen reichen bis in das Jahr 1749 zurück. Ein wirkliches, wenn auch dürftiges Theater, richtete zuerst der in Göttingen studierende Sohn eines Ministers ein, auf welchem im

*) Vergl. Wilhelm Berstl, die Geschichte des Theaters in Göttingen, Göttingen 1900.

Jahre 1757 während des siebenjährigen Krieges ein französischer Feld=prediger von den Studenten einige Stücke aufführen ließ.

Nach langen Kämpfen entwickelte sich die Liebhaberbühne in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts zusehends. Besonders die Söhne des Adels, welche schon an anderen Universitäten studiert oder theatralische Vorstellungen in anderen Städten genossen hatten, wollten in Göttingen die dramatische Kunst nicht entbehren. Selbst Gottfried August Bürger beteiligte sich an den Unternehmungen; er dichtete einen Prolog aus Anlaß einer Privatvorstellung der „Eulalia". „Julius von Tarent" von A. Leisewitz gelangte u. a. im Jahre 1777 von einer „fixierten Privatschauspielergesell=schaft" zur Aufführung.

Von Jahr zu Jahr fanden diese Liebhabervorstellungen mehr und mehr Anklang, besonders da die Komödianten von Beruf in Göttingen selbst jetzt überhaupt nicht mehr zugelassen wurden. Gegen diese ging man mit der Zeit immer strenger vor; es wurde ihnen sogar der Druck und die Ver=teilung von Theaterzetteln in Göttingen streng verboten. So blieb ihnen nichts anderes übrig, als in dem nahe gelegenen, damals noch hessischen Bovenden ihre Bühne aufzuschlagen.

Seit dem Jahre 1768 fanden sich wieder Schauspielergesellschaften in Göttingen selbst ein. Von den beiden Berufsschauspielergesellschaften, der Abtschen und der Großmannschen, welche in Göttingen gegen das Ende des 18. Jahrhunderts spielten, gab die erstere im Jahre 1768 und 1783 in Göttingen öffentliche Vorstellungen, die letztere Gesellschaft im Jahre 1784. Beide waren Wanderbühnen im besten Sinne des Wortes.

Der Schauplatz der Vorstellungen in Göttingen war jetzt im ehe=maligen „Zeughause". Dies Haus faßte kaum 500 Menschen und hatte nur zwei von Brettern zusammengenagelte Logen. Das Repertoir der Abtschen Gesellschaft waren leichte französische Operetten; zum Lustspiel und Trauerspiel reichten die Kräfte nicht aus, obschon auch die Stücke, wie „Agnes Bernauerin", „Die Räuber", „Emilia Galotti", „Johann von Schwaben", „Otto von Wittelsbach" u. s. w. gegeben wurden. Der Spiel=plan der Großmannschen Gesellschaft waren „Kabale und Liebe", „Ver=

brechen aus Ehrsucht" von Iffland, Shakespeares „Hamlet", „Das Testament" von Schröder u. s. w.

Nachdem die Großmannsche Gesellschaft Göttingen verlassen hatte, wurde abermals jedes Gesuch um weitere Theaterkonzessionen seitens der Behörden abgewiesen. Selbst der bekannten weimarischen Truppe unter Direktor Bellomo wurde die Spielerlaubnis nicht erteilt.

Erst im Herbst 1834, also nach 50 Jahren, wurde wieder einer Gesellschaft, der Santoschen, das Recht, theatralische Vorstellungen zu geben, eingeräumt. Ein Konzertsaal, der 648 Zuschauer faßte, und am Wilhelmsplatze lag, wurde zu diesem Zwecke zu einer Bühne hergerichtet. Das Interesse des Publikums an den Santoschen Vorstellungen war ein lebhaftes, so daß diese sich während dreier Monate, bei viermaligem, wöchentlichem Spiel halten konnte. Der Spielplan wies u. a. „Hans Sachs" von Deinhardstein, „Die Entführung aus dem Serail", Oper von Mozart, „Leonore", Schauspiel von Holtei, „Hinko oder König und Freiknecht" von Charlotte Birch-Pfeifer, „Der Barbier von Sevilla", Oper von Rossini, „Der Spieler" von Iffland, „Fra Diavolo", Oper von Auber, „Die Räuber" von Schiller, „Tancred", Oper von Rossini, „Wilhelm Tell" von Schiller, „Das Käthchen von Heilbronn" von Heinrich von Kleist „Der Freischütz", Oper von Weber, „Don Juan", Oper von Mozart u. s. w. auf.



Franziska Ellmenreich.

Im Laufe der Zeit zeigte sich immer mehr die Unzulänglichkeit der alten Schaubühne am Wilhelmsplatze, jedoch scheiterte noch jeder, auf Errichtung eines eigenen, größeren und neuen Schauspielhauses hinzielender Plan. Dagegen wurde wenigstens der Konzertsaal seitens des Besitzers,

des Weinhändlers Ulrich, zu einer Art von Theater umgebaut. Dasselbe erhielt Platz für 800 Personen und gewährte im Inneren und Äußeren einen freundlichen Anblick.

Die Santosche Direktion währte bis zum Jahre 1837; ihr folgte die Direktion Müller; von 1839—1840 Meisel und dann Wilhelm Löwe, welcher die Bühne bis zum Jahre 1844 erfolgreich leitete. Die Vorstellungen begannen damals um 6 Uhr abends und endeten gegen 9 Uhr. Das Personal der Löweschen Theatergesellschaft war ein durchweg befriedigendes; es bestand aus 36 Personen.

In den Jahren 1845 und 1846 spielte Direktor Wilhelm Böttner aus Erfurt mit seiner Gesellschaft in Göttingen, 1848 bis 1849 leitete W. Dorach die Bühne, 1849—1850 spielte die Gesellschaft der Direktoren Eduard Schermann und G. Krische aus Hildesheim, 1851—1853 wieder die Schermannsche Truppe. In den folgenden Jahren gab der Direktor der vereinigten Hoftheater in Rudolstadt und Sondershausen, August Grosse, Vorstellungen in Göttingen; im Jahre 1855 kam vorübergehend auch Direktor Heller nach Göttingen. In dieser Zeit gab der Hannoversche Schauspieler Karl Devrient einige Gastspiele daselbst, zuletzt als „Hamlet". Direktor Grosse leitete mit der oben angeführten Unterbrechung das Theater in Göttingen vier Jahre und brachte Schauspiel und Oper zur künstlerischen Entfaltung. Unter seiner Direktion gastierten Marie Seebach und Theodor Wachtel.

Kläglich aber war dagegen der künstlerische und materielle Erfolg der nachfolgenden Direktion Warncke. Glücklicher war Direktor Eduard Suhren, der im Januar 1861 mit einer Gesellschaft von Hildesheim nach Göttingen kam. Sein Repertoir berücksichtigte besonders die klassischen Werke. Unter seinen darstellenden Mitgliedern befand sich Ferdinand Tischendorf, der nachmalige Leiter der Göttinger Bühne.

Von 1861—1862 spielte die Gesellschaft Eduard Suhren, der im Besitze der Generalkonzession für die Landdrosteien Hildesheim und Lüneburg war, wieder in Göttingen; 1863 kam Direktor Viktor Martius von Hildesheim mit seiner Gesellschaft nach Göttingen. Unter ihm gastierte wieder Karl Devrient und Frau Marie Seebach.

In den folgenden Jahren gab Direktor Ferdinand Stein Vorstellungen, ebenso fanden erfolgreiche Gesamtgastspiele von Mitgliedern des Königlichen hannoverschen wie des braunschweigischen Hoftheaters in Göttingen statt. Im Jahre 1865 bis 1866 finden wir Direktor Ferdinand Stein wieder in Göttingen, 1868, 1869 und 1870 spielte die Gesellschaft des Direktors Theodor Ulrich daselbst. In dieser Zeit gastierte Karl Sontag sowie Franziska Ellmenreich wiederholt auf der Göttinger Bühne.

Weiter folgten sich Direktion auf Direktion: 1871 Direktor M. Gierasch; 1872 Ferdinand Tischendorf, 1873 Eduard Sowade vom Hoftheater in Sondershausen und 1874 wieder Ferdinand Tischendorf, dessen Vorstellungen sich auch in den Jahren 1877–1880 wiederholten.


Hermine Claar-Delia.

Im Jahre 1880 folgte ihm die Direktion Hugo Klebsch, die aber nur zum Sinken des Theaters beitrug; erst Theodor Basté hob in den Jahren 1881–1882 die Göttinger Bühne wieder. Das feine Lustspiel, das Salonstück, das Schauspiel waren würdig in seinem Repertoir vertreten. Seine Tochter Charlotte Basté war eine der besten Kräfte des Lustspiels.

Im Jahre 1883 folgte ihm Emil Feldhusen, welcher besonders die Operette pflegte. Sein Nachfolger wurde Louis Magener, dessen Vorstellungen bis 1885 währten. In der Spielzeit 1884/85 traten neben Marie Seebach und Karl Sontag als Gäste Karl Mittell, Frau Hermine Claar-Delia und Josephine Pagay auf.

Unter den nachfolgenden kurzen Direktionen eines Karl Töpfer, Grundner, sank die Göttinger Bühne immermehr. Da brannte am 10. Januar 1887 nach dem Auftreten einer Spezialitätengesellschaft das alte, den bescheidensten Ansprüchen schon längst nicht mehr genügende Theatergebäude ab. Die Folge davon war, daß Göttingen während des Winters 1887/88

keine theatralische Vorstellung hatte. Im Frühjahr 1888 wurde dann in dem großen Saale des Vereinsgebäudes „Union" ein Interimstheater eingerichtet. Das „Union-Theater" faßte etwa 500 Personen und wurde unter die Leitung des Hofschauspielers Julius Rudolph aus Kassel gestellt. Auf diesen folgte in der Direktion Karl Heuser, der in der Spielzeit 1889/90 Göttingen mit Jena verband.

Endlich gelangte der Plan, in Göttingen ein neues Schauspielhaus zu erbauen, zur Ausführung, wobei dem Oberbürgermeister Merkel ein besonderes Verdienst gebührt.



Das Stadttheater in Göttingen.

Gegenwärtig erhebt sich am Ende des neben der Albanikirche gelegenen Teils des Walles, welcher im Jahre 1878 auf einer Länge von 80 Metern abgetragen und gärtnerisch geschmückt wurde, das in den Jahren 1888/90 nach den Plänen des Hofbaumeisters Schnittger vom Architekten Nierenheim erbaute Stadttheater. Es faßt in drei Rängen ungefähr 800 Sitzplätze. Die Vorderseite zeigt einen Treppenaufgang mit drei Portalen; den im Stile antiker Tempel aufgeführten und mit einer Statue gekrönten Giebel tragen 4 korinthische Säulen. Das Innere des Gebäudes entspricht allen modernen Anforderungen. Die Bühneneinrichtung stammt von Lautenschläger in München her, die Dekorationen von Mohrmannn in Oldenburg.

Den Bauplatz hatte die Stadt frei zur Verfügung gestellt. Die Gesamtkosten des Theaterbaues beliefen sich auf 372 320 Mark, von denen 176 620 Mark aus städtischen Mitteln, 130 000 Mark aus Zuschüssen der Königlichen Regierung und 65 700 durch freiwillige Beiträge aufgebracht wurden. Am 30. September 1890 wurde das neue Stadttheater in Göttingen mit Karl Maria von Webers „Jubelouvertüre", der sich ein Festspiel anschloß, eingeweiht. Darauf folgte Schillers „Wilhelm Tell".

Der erste Direktor des neuen Theaters war Norbert Berstl, mit dessen Wahl die Theaterkommission einen guten Griff getan hatte, denn unter ihm ist das Göttinger Theater in einer stetigen künstlerischen Entwicklung fortgeschritten. In den mehr als zehn Jahren, in denen Direktor Norbert Berstl jetzt das Göttinger Theater leitet, sind das Schauspiel, Lustspiel und gelegentlich das Volksstück liebevoll gepflegt worden, vor allem aber die Klassiker. Die Göttinger Bühne steht statistisch nach der Zahl der Klassikeraufführungen mit in der ersten Reihe der deutschen Theater. Als künstlerische Taten dürfen unter der Direktion Berstl die Aufführungen von Sophokles „König Oedipus" und „Oedipus auf Kolonos" im November 1898 sowie die Aufführungen von „Fausts Tod" in der Saison 1900/01 bezeichnet werden; dabei gelangten aber auch die Werke der Modernen zur Darstellung. Hauptmann und Sudermann fanden sogar eine Wiedergabe ihrer Werke in der Form eines Zyklus.

Reicher, wie manche andere großstädtische Bühne, ist das Göttinger Theater unter der Direktion Berstls an Premièren, d. h. an Werken, die in Göttingen zum ersten Male zur Aufführung gelangten. Und das ist ein unverwelkliches Ruhmesblatt des jungen Göttinger Kunstinstituts. Auch große Gedenktage hat es nicht ohne besondere Feier vorübergehen lassen, so den 100jährigen Geburtstag Theodor Körners, den 100jährigen Todestag Mozarts, den 150jährigen Geburtstag Goethes u. s. w.

Groß ist endlich die Zahl berühmter Gäste gewesen, die unter der Direktion Norbert Berstls auf der Göttinger Bühne aufgetreten sind, so Anna Haverland, Friedrich Holthaus, Franziska Ellmenreich, Friedrich Haase, Friedrich Mitterwurzer, Joseph Kainz, Karl Sontag, Klara Ziegler, Hedwig Niemann-Raabe, Adalbert Matkowsky, Charlotte Basté, Pauline

Ulrich, Nuscha Butze, Nikolaus Rothmühl, Heinrich Bötel, Franzeschina Prevosti u. s. w.

Jetzt hat Göttingen eine sechsmonatliche Schauspiel – Spielzeit, der sich im Frühjahr eine Monatsoper anschließt, während früher eine Vereinigung mit dem Theater in Eisenach, dann mit dem zu Rudolstadt bestand.

Es ist zu erwarten, daß das Göttinger Theater sich immer weiter zur Blüte unter seiner tüchtigen und kunstverständigen Direktion entwickeln wird.



Das Stadttheater in Halle a. S.*)



Dramatische Aufführungen brachte in Halle a. S. zuerst das Stadtgymnasium. Hier war es der Rektor M. Christoph Cäsar (1583–1604), welcher seine Mitbürger zu den Schulfeierlichkeiten 'einlud, die zum Teil in der Aufführung dramatischer Stücke bestanden und die mit dem allgemeinen



Die „Wage“, Stätte frühester Theateraufführungen in Halle a. S.

Namen der „Komödien“ bezeichnet wurden. Bei einer sochen Schulfeierlichkeit ließ Rektor Cäsar einmal (2. Oktober 1602) 130 Personen auftreten und vorher einen Umzug mit Wagen, 30 Reitern und 7 Musik-

*) Vergl. Hertzberg, Geschichte der Stadt Halle a. S.

korps, in der Stadt halten. Unter den späteren Rektoren hat unter andern Evenius (1613—1622) diese Praxis ebenfalls fortgesetzt.

Während der Regierung Christian Wilhelms, dessen Kapellmeister, Samuel Scheidt, ein damals gefeierter Komponist war, folgte auch der Hof diesem Beispiel theatralischer Darstellungen. Ein neuer Forscher glaubt annehmen zu dürfen, daß in Halle bereits im Jahre 1611 eine „teutsche Comödia, der Jud von Venedig, aus dem Engelländischen", aufgeführt worden sei, wobei man wahrscheinlich an Shakespeares „Kaufmann von Venedig" zu denken habe.



Heinrich Vogeler als Napoleon I.

Trotz der ungünstigen Einwirkungen des 30jährigen Krieges blühte in Halle das geistige Leben kräftig weiter. Wenn auch die Schule in Verfall geriet, so war doch während des Krieges die Teilnahme an den Schulkomödien so wenig erloschen, daß sie wegen des Zudranges in einem größeren Raume, „auf der Wage", aufgeführt werden mußten.

Die Regierung des Herzogs August von Weißenfels (1653 bis 1680), der durch den Tod seines kurfürstlichen Vaters einen Teil des sächsischen Landes erhielt, nahm sich wieder mit besonderem Eifer der Pflege und Besserung des Schul- und Unterrichtswesens an; das Hallesche Stadtgymnasium erfreute sich dauernd der Gunst seines fürstlichen Gebieters. Rektor Berger (1659—1675), der im Jahre 1663 einen großen neuen Hörsaal, die später sogenannte „Komödienklasse" erbauen ließ, war ein eifriger Pfleger der in Halle allbeliebten „Schulkomödien", und in dieser Hinsicht ist er vielleicht nicht ohne Einfluß auf einen jungen Hallenser dieser Zeit, auf den späteren Prinzipal der ersten modernen deutschen Schauspielertruppe, Mag. Johann Velten, gewesen.

Als im Jahre 1665 die erste Säkularfeier des Gymnasiums zu Halle begangen wurde, wurde in dem Hörsaale ein „Actus oratorio-comicus" veranstaltet, bei welchem Apollo, die Musen und fünf allegorische Gestalten auftraten. Den Beschluß machte von Seiten des Rektors und der Schüler die Aufführung eines damals vielberühmten Trauerspiels des Andreas Gryphius, der „Königin Katharina von Georgien".



„Wage" und Rathaus in Halle a. S. im heutigen Zustande.

Einen ganz besonderen Ruf gewann in Deutschland der Hof des Herzogs August dadurch, daß hier Musik und Theater in der Art, wie sie damals in weiten Kreisen beliebt waren, mit großem Eifer gepflegt wurden. In Halle lebte jener als eine Zierde des Musenhofes dieses Herzogs gepriesene David Elias Heydenreich, der Schriftführer der „Fruchtbringenden Gesellschaft". Er war 1666 Geheimsekretär, 1673 Rat des Herzogs August und verfaßte Bearbeitungen berühmter niederländischer und französischer Trauerspiele, Operntexte und andere dramatische Spiele. In des Herzogs Umgebung selbst befanden sich auch zahlreiche musikalische Künstler. Unter ihnen haben damals der Komponist und Singspieldichter Philipp Stolle, welcher 1659 als Kammermusikus erscheint und 1670 zum Kapellmeister ernannt wurde, ferner der Hofmusiker Cyriakus Berger, der eine Base des später hochgefeierten Georg Friedrich Händel zur Frau hatte, dann

der Kapellmeister Pohle, der Hofbassist Nikolaus Soja, ein geborener Ungar, und weiter der Kammermusikus Gebhard Johann Mehring, sowie endlich der Tenorist Martin Rößner, sich einen Namen erworben. Doch gelang es erst um das Jahr 1677 die Musiker und Sänger des Hofes zu einer wirklichen, organisierten „Kapelle" zu verbinden. Diese war zunächst 16 Mann stark, aber noch ohne Sängerinnen, dagegen wurde sie durch eine Anzahl von Schülern des Gymnasiums als Kapellknaben unterstützt und gewann auch außerhalb der Grenzen der von August beherrschten Lande großes Ansehen.



Adolf Schumacher.

Der Kapellmeister David Pohle, dem im Februar 1678 der nachmals als Opernkomponist bekannt gewordene Philipp Krüger (Krieger) als Vizekapellmeister zur Seite gestellt wurde, hatte seit dem Februar 1677 die oberste Leitung der musikalischen Aufführungen in der Kirche, bei der fürstlichen Tafel und im Theater. Er durfte dabei eigene Tondichtungen zur Aufführung bringen, mußte jedoch die Texte der kirchlichen Gesänge zuvor dem Oberhofprediger zur Zensur einreichen. Dagegen hatten schon zwanzig Jahre früher die theatralischen Aufführungen, für welche Herzog August eine ganz besondere Vorliebe besaß, begonnen.

Die musikalischen Aufführungen an dem Hofe in Halle gehören zu den frühesten, die in Deutschland vorkommen. Die erste scheint in das Jahr 1658 gefallen zu sein, wo der fürstliche Kammermusikus Philipp Stolle die „Charimunda" zur Aufführung brachte. Das Stück war wahrscheinlich ein Schauspiel in Prosa, in welches Chöre eingeflochten waren.

Stücke ähnlicher Art, dann wesentlich musikalische Schauspiele, Singspiele mit Balletten, „Trauerspiele", die teils mythologische, teils Stoffe aus der biblischen und der römischen Kaisergeschichte im Zeitgeschmack, behandelten, kamen fortan in großer Menge zur Darstellung, gewöhnlich im Anschluß an die vielen Familienereignisse des fürstlichen Hauses.

Die Pflege der heiteren Kunst seitens des Herzogs August erzeugte allmählich auch in verschiedenen städtischen Kreisen die Stimmungen, welche einige junge Männer aus guten Familien dem Theater zuführten. So ging aus der Kaufmannsfamilie Veltheim oder Velten jener Johannes Velten hervor, der die bedeutendste Persönlichkeit in der deutschen Theatergeschichte des 17. Jahrhunderts wurde. Er war am 27. Dezember 1640 (oder 6. Januar 1641?) in der Pfarre zu U. L. Frauen in Halle geboren. Schon 1668 Führer einer Truppe, die 1678 bereits in anerkanntem Rufe der Tüchtigkeit stand, wurde er lange durch die Gunst des kurfürstlichen Hofes gefördert. Velten beschloß seine Laufbahn in Hamburg, wo er 1692 starb. Er gilt als Urheber einer Reihe wichtiger und erfolgreicher, „läuternder und weitbildender" Neuerungen in dem deutschen Bühnenwesen. Unter anderem besetzte er auch alle Frauen- und Mädchenrollen mit Schauspielerinnen.



Frau Adele Rinald-Pauli.

Mit dem Tode des Herzogs August im Jahre 1680 trat ein Stillstand in dem theatralischen Leben ein. Sein Sohn verlegte seinen Sitz dauernd von Halle nach Weißenfels, wohin ihm der Hofstaat, die Hofkapelle und die Hofoper seines Vaters und manche namhafte Geistlichen und Beamten folgten. Nicht nur bedauerten viele Bürger Halles das Aufhören des lustigen Hoflebens mit seinem bunten Treiben und der Pflege

der thealralischen und musikalischen Interessen, Theater und Musik hatten in Halle unter der folgenden brandenburgischen Regierung zunächst so wenig Boden mehr, daß selbst bei dem Stadtgymnasium allmählich die Pflege dieser Künste abstarb, und 1710 hier die letzte große Schauspielaufführung nach alter Weise stattfand.

Viel trug dazu auch der Kampf der Universität gegen das Theater bei; die einflußreichen Lehrer der Universität waren eifrig bemüht, mit allem Nachdruck die sittlichen Schäden zu bekämpfen, die unter der Jugend der Universität damals wucherten. Die Professoren Francke, Stryke, Hoffmann vor allen, kämpften daher besonders gegen die dauernde Festsetzung von Schauspielergesellschaften in Halle. Die Feindseligkeit der akademischen Behörden gegen das Theater war allerdings begreiflich, wenn man den damaligen wüsten Zustand der beliebten volkstümlichen dramatischen Literatur, „mit ihren rohen Possen, die das Unflätige nicht nur streiften,“ und die wilde Art der jungen akademischen Theaterfreunde in Erwägung zieht. Die Dozenten waren vor allem der Meinung, daß der Besuch der Komödien die Studenten zum Unfleiß und zum unordentlichen Leben veranlasse. Ihr Kampf begann mit einer Eingabe an Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg vom 31. Oktober 1696. Aber das kurfürstliche Verbot vom 6. Juni 1700, welches „theatralische Aufführungen und Pickelhäringspossen“ in Halle gänzlich untersagte, ist doch nur unvollkommen gehandhabt worden. Abgesehen davon, daß ja in Leipzig stets ein Theater bestand, und daß auch in den sächsischen, damals so nahen Grenzorten wiederholt Bühnen aufgeschlagen wurden, nahm auch der Rat in Halle dasselbe so wenig streng, daß darüber die heftigsten



Ferdinand Rinald.

Streitigkeiten zwischen ihm und der Universität ausbrachen. Erst seit 1704 scheint die Universität ihren Willen für längere Jahre wirklich durchgesetzt zu haben.

Pietismus und Universität haben sich der deutschen Schaubühne gegenüber lange schroff ablehnend verhalten. Da nach dieser Richtung auch König Friedrich Wilhelm I. durchaus die Ansicht A. H. Franckes und seines Sohnes teilte und auf Wunsch der Universität schon am 12. Oktober 1715 die alten Verbote gegen das Auftreten von Komödianten, Harlekinen und Marktschreiern erneuert hatte, so half es dem Direktor Durham, der an der Spitze einer englischen „Seiltänzer- und Komödiengesellschaft" stand, nur wenig, daß es ihm im Jahre 1728 gelang, auf Grund einer königlichen Konzession vom 5. Dezember 1724 sich von der Kriegs- und Domänenkammer die Erlaubnis zum Spielen in Halle unter der Bedingung zu erwirken, daß er nur solche Vorstellungen geben sollte, die man ihm auch in Berlin zu spielen erlaubt hatte, und daß „obszöne Dinge, Pickelhärings- und Gaukelpossen" ausdrücklich ausgeschlossen waren. Gegen diese Aufführungen, die in dem alten Ballhause, gegenüber der Moritzburg, stattfanden, erhob die Universität sofort mit solchem Erfolge Einspruch, daß der König unter dem 20. Februar 1728 sein Verbot mit höchstem Nachdruck wiederholte. Nichtsdestoweniger durchbrach Friedrich Wilhelm I. einige Jahre später die Schranken seiner eigenen Verfügung. Der königliche Hofkomödiant von Eckenberg, ursprünglich ein Sattlergeselle aus Bernburg, und seiner Zeit als „starker Mann" berühmt gewesen, der jetzt an der Spitze einer „Königlich preußischen und Kurfürstlich brandenburgisch privile-



Gertrud Arnold.

gierten großen englisch-holländischen und italienischen Seiltänzer-, Voltigierer- und Luftspringerkompagnie" stand, erlangte unter dem 1. Juli 1733 eine ausdrücklich auf Halle lautende königliche Konzession und gab seine „equilibristischen", wie seine mit Ballett verbundenen theatralischen Vorstellungen, ebenfalls im alten Ballhaus. Diesmal hatten die Gegenwirkungen der Universität keinen Erfolg; mochte immerhin gerade diese Gesellschaft — obwohl Eckenberg nichts „Garstiges, Unverschämtes, Gottloses und dem Christentum Nachteiliges vorbringen, sondern nur innozente Sachen, so den Zuschauern zum honetten Amüsement und Ermahnung zum Guten gereichen könnten", spielen sollte — durch Sittenroheit und Zügellosigkeit auffallen. Dagegen hinderte niemand die akademischen Behörden in ihrem Kampfe gegen die hochdeutsche Hofkomödiengesellschaft, „deren Direktor, Johann Ferdinand Beck, Hanswurst und Zahnbrecher in einer Person," ein Fürstlich waldeckisches Privileg besaß und zuerst in Reideburg sich niedergelassen hatte, und unter anderem eine der damals sehr beliebten Dramatisierungen von Ziegler-Kliphausens schauerlichem Roman, „die asiatische Banise mit dem schrecklichen Chaumigrem" aufzuführen pflegte.



Leopold Kramer.

Die im Laufe der Jahre entstandene neue Weltanschauung, welche seit 1740 auch in Halle zum Übergewicht gelangte, ist dagegen der „dramatischen Muse" in ihrem langwierigen Kampfe gegen die ihr feindlich gegenüberstehenden Mächte nicht sofort zugute gekommen. Allerdings zeigte der Giebichensteiner Oberamtmann, Kriegs- und Domänenrat Ochse von Ochsenstein, keine Neigung, dem Gesuch der Universität zu entsprechen, als diese die Entfernung des Theaterdirektors Franziskus Schuch verlangte, der zuerst im April 1741 mit seiner, trefflich ausgebildeten Gesellschaft im Neu-

markt auftrat. Schuch war es auch, der am längsten in Deutschland an der volkstümlichen Figur des Harlekins und am „Stegreifspiel" festhielt. Noch etwas höheren Ranges, aber ebenfalls noch mit dem Hanswurst auftretend, war die Gesellschaft des früher zu der Neuberschen Truppe gehörenden Johann Friedrich Schönemann, welcher junge Künstler von wirklicher Bedeutung angehörten, wie unter anderen Ackermann und Konrad Ekhof. Diese Truppe trat 1741 in Halle selbst auf und spielte mit Vorliebe Grimms „Banise" auf dem Ratskeller. Die akademischen Gegner suchten auch dieser Gesellschaft das Leben schwer zu machen; längere Zeit jedoch ohne rechten Erfolg. Vielmehr fand eine Gesellschaft junger Studenten sogar an dem Kanzler von Ludwig einen Rückhalt, als sie, unterstützt durch den jetzt in Halle sich aufhaltenden Schauspielerdirektor von Eckenberg, am 22. Juni 1742 auf dem Ratskeller des Andreas Gryphius 1659 erschienene Tragödie „Papinian" aufführten. Als aber zu Anfang des Jahres 1744 eine sogenannte Glücksbudenbesitzerin aus Nürnberg ihre Ankunft in Halle anmeldete, vereinigte sich das Generalkonzil der Universität, ungeachtet aller sonstigen Gegensätze unter den Herren, zu einem Immediatbericht vom 17. Februar 1744 an den König, in welchem sie ihn baten, solchen Leuten und Komödianten keine Konzession für die Stadt Halle zu erteilen, zumal da früher einmal die Anwesenheit jener Nürnbergerin in Halle zu großen Unordnungen unter Studenten und Soldaten Anlaß gegeben hatte.



Alexander Lipowitz.

In Sachen der letzteren entschied nun allerdings der König unter dem 13. März 1744 so, wie die Universität es wünschte. Als aber im November 1744 die Anwesenheit einer anderen Schauspielergesellschaft in Halle zu heftigen Streitigkeiten unter Studenten, natürlich wegen einer Dame, den Anlaß gegeben hatte, und nun nicht nur das Generalkonzil durch das



Fritz Berendt.

Oberkuratorium bei dem König die Entfernung der Schauspieler beantragte, sondern auch die theologische Fakultät in dieser Sache ein besonderes Bittschreiben an ihn richtete, da trat eine völlig unerwartete Wendung ein. Friedrich II. war freilich sehr wenig für die deutsche Schaubühne seiner Zeit eingenommen; aber noch weit widerwärtiger waren ihm persönlich die pietistischen Professoren, ganz besonders Gotthilf Francke, der ihm schon als Kronprinz unsympathisch gewesen war. Nun glaubte der König zu wissen, daß Francke bei dieser Streitfrage hauptsächlich die Hand im Spiele habe, während dieser nach seiner eigenen und seiner Kollegen Angabe gerade diesmal ganz unbeteiligt gewesen war. Der König gab daher seinem Überdruß an diesem Handel den denkbar schroffsten Ausdruck. In seiner tiefen Abneigung gegen die Leute in Halle, die er als „geistliches Muckerpack", als „hallische Pharisäerische Pfaffen" und als „evangelische Jesuiten" bezeichnete, begnügte er sich in seinem höchst ungnädigen Bescheid an die hallische Universität vom 20. Februar 1745 nicht damit, den Antrag wegen der Komödianten rundweg abzuschlagen, vielmehr war daran die Ver-



Scholling.

fügung geknüpft, „Professor Francke solle in die Komödie gehen, um den Studenten eine öffentliche Reparation (dafür) zu tun, daß er ihnen ihr Pläsir hat stören wollen." Der Schauspieldirektor aber sollte ihm über den Besuch des Theaters ein an den König zu schickendes Zeugnis ausstellen. Zur Ausführung ist dieser Befehl natürlich nicht gekommen. Vorstellungen der Universitätsbehörden bei dem Oberkuratorium und dem König brachten es dahin, daß durch Verfügung vom 12. März 1745 Francke mit der Zahlung einer Geldsumme an die Armenkasse davon gekommen ist.

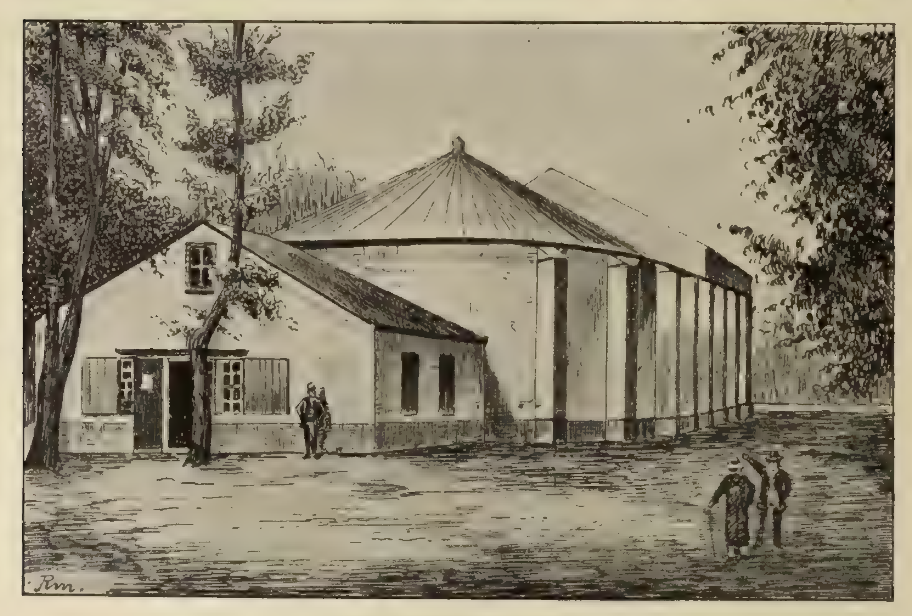
Die theatralischen Aufführungen waren fortan freigegeben. Abgesehen von Vorstellungen, welche die Studenten veranstalteten, sind in der Folge wiederholt neue Wandertruppen in Halle aufgetreten. Das Beste leistete in 65 Vorstellungen Ackermanns vortreffliche Gesellschaft, welche vom 10. Dezember 1754 bis 21. März 1755 in Halle sich aufhielt und teils Übersetzungen von Tragödien Voltaires und Racines, von Lustspielen Molières und Destouches, von Stücken der Engländer Moore und Lillo, ferner mehrere Schauspiele Holbergs, teils deutsche Originalschauspiele von Gryphius, Grimm, Joh. El. Schlegel, Gottsched und Gellert aufführte.

Dagegen lehnte das hallische Publikum es damals bereits ab, sich auch noch „extemporierte Burlesken" bieten zu lassen.

Der Ausbruch des großen Krieges ließ nachher diese Seite künstlerischer Tätigkeit wieder für längere Zeit zurücktreten.

Friedrich des Großen Wohlwollen für die in Halle auftretenden dramatischen Künstler war allmählich erloschen. Als daher die von dem tüchtigen Karl Theophilus Döbbelin geführte und von Frau Neuber gebildete Gesellschaft, die um Ostern 1771 aus Leipzig nach Halle übergesiedelt war, hier ihre Tätigkeit am 13. Mai auf dem Ratskeller begonnen hatte und anfangs von Professor Klotz eifrig gefördert worden war, sehr bald auf die heftige Gegnerschaft der durch mancherlei fatale Vorfälle geärgerten Universität stieß, so ging man in Berlin auf die Vorstellungen der Herren ein. Nicht nur daß Klotz (8. Juni 1771) einen derben durch von Zedlitz unterzeichneten, indirekten Verweis erhielt, Friedrich der Große verbannte wirklich durch eine Kabinetsordre vom 21. Juni 1771 die Schauspieler vollständig aus Halle und aus dem Umkreis der Stadt bis auf 2 Stunden.

Die strengen Verbote der akademischen Behörden und ihre Beschwerden bei der sächsischen Regierung ließen auch die Versuche der Studenten nicht aufkommen, einen Ersatz für das in Halle ihnen Entzogene in solchen benachbarten kursächsischen Örtern zu gewinnen, in denen verschiedene Wandertruppen nacheinander auftraten, so im September 1775 die Stöfflersche in



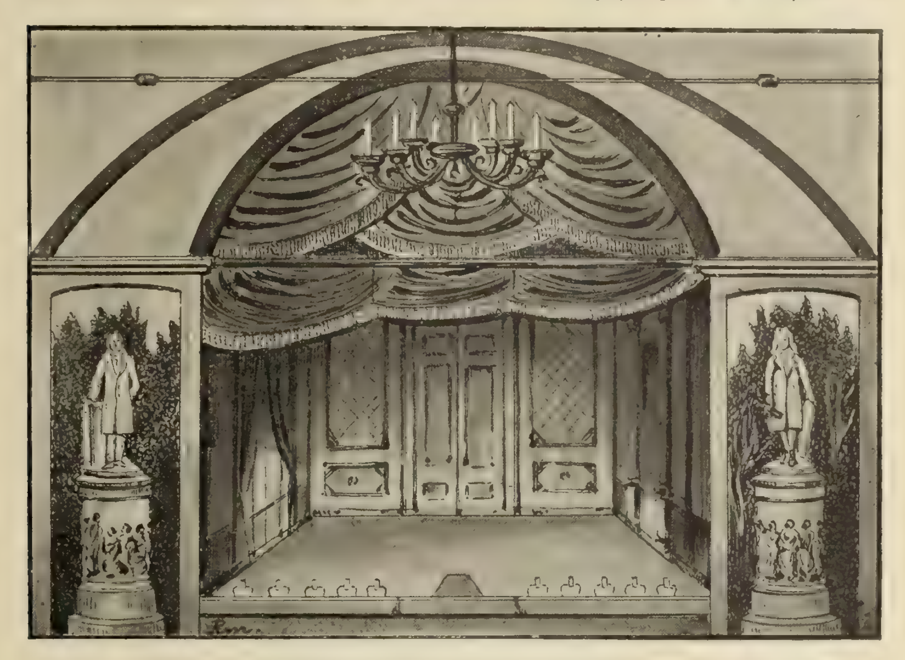
Das Lauchstädter Theater.
(Nach einer Tuschzeichnung von H. S. Rehm.)

Passendorf, 1782 die Abtsche in Reideburg, 1783 die Schmettauische wieder in Passendorf, 1784 die Schmidtsche wieder in Reideburg. Unerreichbar für die Macht der Universitätsbehörden war und blieb dagegen (neben Leipzig) die andauernd immer vortrefflich ausgestaltete Bühne in Lauchstädt, welche zuerst seit 1761 errichtet worden war.

Die hier in der späteren Zeit seit 1785, vor allem aber seit 1791 unter Goethes Leitung stattfindenden Aufführungen der neuen klassischen Schauspiele durch Weimaraner Künstler, übten auf die empfänglichen Gemüter der Jugend einen unbeschreiblichen Zauber aus.

Halle dagegen blieb bis in die „westfälische“ Zeit hinein ohne Theater. Freilich hatte gegen Ende des 18. Jahrhunderts, unter der Herrschaft des

Königs Friedrich Wilhelm III., die Döbbelinsche Gesellschaft (jetzt unter dem Sohne des obengenannten Direktors) doch wieder in Halle Fuß gefaßt. Sie hatte von dem König die ausdrückliche Erlaubnis erhalten, den Winter 1797 über in Halle zu spielen. Nun wurde das freilich für diesen Zweck sehr ungünstig gelegene, alte, neuerdings eingegangene Brauhaus am



Bühne des Lauchstädter Theaters.
(Nach einer Tuschzeichnung von H. S. Rehm.)

Moritztor gemietet und zu einem Theater umgebaut. Da erhob abermals die Mehrheit der Universität Einspruch. Der König gab ihr am 16. Dezember nach. Er entschädigte die Schauspieler durch ein Geschenk von tausend Talern, verbot jedoch in Halle Komödien zu spielen.

In der französischen und westfälischen Zeit sind endlich auch in Halle die Hindernisse gefallen, welche dem Aufkommen der theatralischen Kunst so lange entgegengestanden hatten. Noch unter dem 9. Januar 1804 hatte die magdeburgische Kammer dem Magistrat der Stadt Halle die Abschrift eines berliner Ministerialerlasses vom 20. Dezember 1803 zugehen lassen, durch welchen (auf Grund unangenehmer Vorfälle in Frankfurt a. O.) den

städtischen Behörden eingeschärft wurde, in Halle die alte Kabinettsordre vom Jahre 1771 in keiner Weise umgehen zu lassen. Dagegen ließen die französischen Machthaber nach Eroberung von Halle es zu, daß am 12. Dezember 1806 die Richtersche Gesellschaft auf dem Universitätskeller (Kühler Brunnen) ihre Vorstellungen eröffnete; doch mußte dieselbe im Januar und Februar 1807 einige Male zugunsten der Armen spielen. Trotzdem gab nachher die westfälische Regierung dauernde theatralische Vorstellungen in Halle nicht sofort frei. Vielmehr wurde — als im März 1808 der Schauspieler Friedrich Sohm ein Privilegium für die Städte des Saalkreises erhielt, wofür er 100 Taler an das Waisenhaus zu zahlen hatte – Halle davon ausdrücklich ausgenommen. Indes kam es nun zu Erörterungen über die hallische Theaterfrage zwischen dem Unterpräfekten Frantz, dem Kanzler Niemeyer und dem Maire Streiber, als im Jahre 1808 die magdeburgische Gesellschaft „Fabricius und Hostovsky“ bei Frantz ihre Anträge stellte und ebenfalls 100 Taler für das Waisenhaus zahlte. Noch wurde die Armut der Stadt als Gegengrund geltend gemacht, noch schwankte der der Sache nicht abgeneigte Kanzler, dennoch schien es zweckmäßig, durch ein Theater in Halle den kostspieligen Reisen der Studenten nach Lauchstädt vorzubeugen. Die Gesellschaft durfte wirklich im Herbst 1808 sechs Wochen in Halle spielen.



Carl Alving.

Inzwischen hatte der Professor Reil, eifrig bemüht, der tief heruntergekommenen Stadt eine neue Quelle von Einkünften zu eröffnen, in Halle unter Anwendung bedeutender Mittel, teils aus eigenem Vermögen, teils auch mit Hilfe von Aktien, ein Solbad im Fürstental angelegt. Zur

Unterstützung des Bades wünschte nun Reil, auch noch die theatralische Muse zu gewinnen, wie denn auch schon am 22. Juni 1809 die Nutschesche Schau- spieler- und Tänzergesellschaft in der Reitbahn zu spielen begann. Jetzt traten auch die Behörden, des Unterpräfekten Frantz Nachfolger, der hannöversche Baron von Scheele (nachher Reils Schwiegersohn), der Kanzler Niemeyer, der Maire Streiber, auf Reils Seite, um die Bedenken des



Das alte Stadttheater in Halle a. S.

westfälischen Ministers des Innern zu überwinden. Reil selbst gedachte nun, ein eigenes Theatergebäude in Halle zu errichten, und ließ sich daher (dieses freilich zu Niemeyers, Steffens und vieler Bürger großem Verdruß) durch den Maire Streiber mit Bewilligung des westfälischen Ministers des Innern durch die Übereignungsurkunde vom 14. Januar 1810 die alte jetzt unbenutzte Schulkirche zu solchen Zwecken überweisen.

Unter dem 11. Januar 1810 machte Streiber der Universität seine Mitteilung. Der Umbau der alten Kirche zum Theater wurde sehr schnell

in Angriff genommen, nachdem das Dach abgetragen, die Särge aus den Gewölben unter dem alten Bau entfernt, die letzteren selbst mit Erde ausgefüllt worden waren.

Schon zu Anfang des Jahres 1811 (3. Februar) konnte das neue Theater durch den jüngeren Hofrat Professor Schütz und dessen Frau, die berühmte Henriette Hendel-Schütz, durch eine „Rede" und die Aufführung von Lessings „Emilia Galotti" eröffnet werden. Als eigentlicher Einweihungstag galt jedoch der 6. August. An diesem Tage eröffneten die weimarischen Hofschauspieler unter Malcolmis Leitung ihr berühmtes, bis zum 9. September ausgedehntes Gastspiel. Goethe selbst hatte einen Prolog zur Eröffnung der neuen Bühne verfaßt, auf welcher zuerst sein „Egmont" in Szene ging. Reils Interesse an seinen Schöpfungen war so groß, daß er auch bei seiner Übersiedelung nach Berlin sich das Recht vorbehielt, allemal im Sommer während der Badezeit sich zwei Monate in Halle aufzuhalten.

Das Reilsche Theater wurde im Jahre 1827/28 zugunsten des Universitätsbaues abgebrochen, und die Freunde der dramatischen Kunst waren zunächst wieder auf die alte Reitbahn und auf den Saal im Ratskeller angewiesen. Es bildete sich aber nach wesentlicher Vollendung der Promenade im Jahre 1836 eine Aktiengesellschaft, die die Gründung eines neuen Schauspielhauses in die Hand nahm. Die Stadt gab dazu unentgeltlich ein mäßiges Stück der Promenade an der westlichen Seite des alten Kirchhofes, der Peterskapelle, her. Hier nun wurde — leider ohne jedes richtige Verhältnis zu dem inzwischen entstandenen Universitätsgebäude — das 100 Fuß lange und 50 Fuß breite, schmucklose Gebäude aufgeführt, welches, weit hinter Reils Anlage zurückstehend, am 15. Oktober 1837 eingeweiht werden konnte, nachdem schon am 2. April d. J. die Bühne zur Aufführung von Schillers „Braut von Messina" benutzt worden war. Das im Jahre 1879 von der Stadt angekaufte, eine Reihe von Jahren unter der trefflichen Leitung von Friedrich Gumtan stehende Theater, war ein schmuckloser Bau ohne ausreichende Sicherheitsvorrichtungen mit hölzernen Treppen und engen Korridoren. Die infolge des Wiener Ringtheater-Brandes erlassenen strengen Sicherheitsvorschriften für die Ein-



Die Mitglieder des Stadttheaters in Halle a. S. um das Jahr 1897.

Ernst Frensdorff, Berlin.

richtung und den Betrieb der Theater führte im Jahre 1883 zur Schließung des Gebäudes und verwirklichte den längst gehegten Plan für Errichtung eines zeitgemäßen Theaters.

Im August 1883 wurde zur Erlangung von Entwürfen eine öffentliche Konkurrenz ausgeschrieben; da diese ein für die Ausführung nicht geeignetes Projekt lieferte, erfolgte zwischen den Verfassern der besten gleich



Stadttheater in Halle a. S.

prämierten Entwürfe eine engere Wettbewerbung. Aus letzterer ging der Architekt Heinrich Seeling in Berlin, in Verbindung mit Ingenieur Stumpf, als Sieger hervor. Die Ausführung des speziellen Projektes, sowie die künstlerische und technische Oberleitung des Baues erhielt Architekt Seeling. Im Frühjahr des Jahres 1884 noch erfolgte der Abbruch des alten Theaters. Auf dem nach Osten und Norden erweiterten Bauplatze wurde noch in demselben Jahre mit den Ausführungsarbeiten bereits begonnen und im folgenden Jahre das Gebäude unter Dach gebracht. Nach Verlauf von kaum $2^1/_2$ Jahren Bauzeit fand am 9. Oktober 1886 die Einweihung und Eröffnung des neuen Stadttheaters mit den beiden ersten Abteilungen der Schillerschen Wallenstein-Trilogie („Wallensteins Lager" und „Die Piccolomini") statt.

Die Errungenschaften der modernen Technik sind bei dem Bau in umfassendster Weise benutzt, um Gesundheit und Leben des Publikums und

des Bühnenpersonals sicher zu stellen. Das Gebäude selbst ist ein Pracht- und Musterbau. Seine äußeren Formen sind die der Spätrenaissance; scharf springt an der Südseite ein giebelbekrönter Portikus hervor, dahinter erstreckt sich, flach gedeckt, das die Zuschauerräume umschließende Hauptgebäude, während der hintere Bühnenraum von einer gewaltigen Kuppel überwölbt ist. In der Färbung ist das Haus durch den Wechsel von Sandsteinen und hellen Verblendziegeln aufs Glücklichste harmonisch abgetönt. Das Giebelfeld über dem Hauptportal zeigt



Direktor Rahn.



Direktor Richards.

eine schöne, von zartem Goldgrund sich abhebende Gruppe, die drei unter der Weltenesche sitzenden und sinnenden Nornen; in den Nischen zu beiden Seiten zwei Frauengestalten, die „Poesie“ und die „Wahrheit“. In die Zwickel der Westfront sind von Otto Lessing gezeichnete, von Salviati in venetianischer Glasmosaik ausgeführte Allegorien eingefügt. Die Gesamtkosten beliefen sich auf 1 285 724 Mark.

Die Direktoren des Stadttheaters waren: September 1886 bis September 1890 Heinrich Jantsch und Benno Koebke, September 1890 bis September 1895 Julius Rudolph, September 1895 bis September 1897 Hans Julius Rahn, September 1897 bis gegenwärtig Max Richards. Ein ganz besonderes Verdienst um das Stadttheater in Halle und seine Entwicklung hat sich Herr Oberbürgermeister Staude erworben. Ihm und Herrn Direktor Richards ist es zu verdanken, daß dasselbe jetzt in der ersten Reihe der Provinzialtheater steht.



Das Stadttheater in Halle a. S.
(von der Promenade aus gesehen).

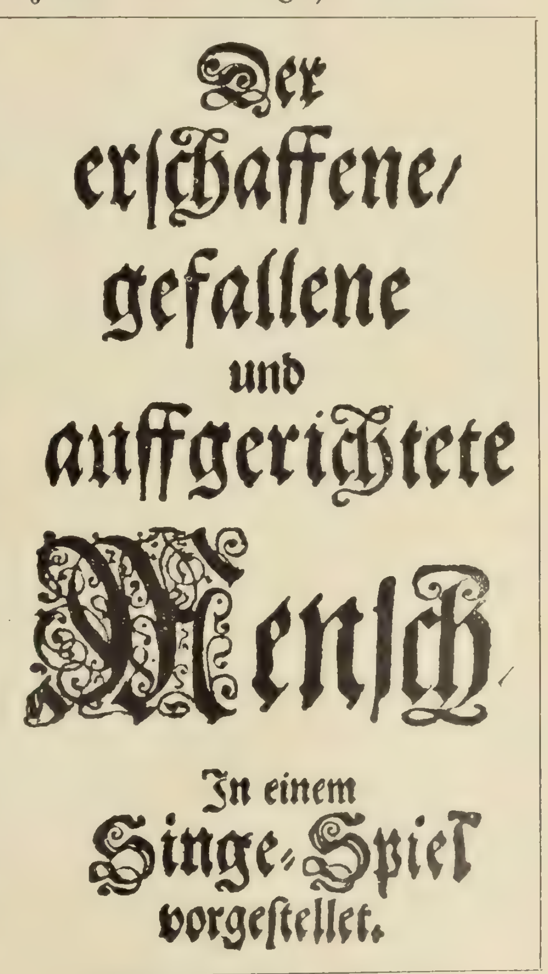
Das Stadttheater und das Thaliatheater in Hamburg.

a) Das Stadttheater in Hamburg.

Die Anfänge dramatischer Kunst reichen in Hamburg bis in die frühesten Zeiten zurück. Bereits im Jahre 1678 wurde in Hamburg ein Opernhaus eröffnet, wie es überhaupt die Oper war, der in Deutschland zuerst würdige Tempel geschaffen wurden.

Komponisten, wie Hasse, Händel, Graun ließen wetteifernd ihre Werke an der Hamburger Oper zur Aufführung gelangen, so daß dieselbe allmählich zu hoher Blüte kam. Der Prinzipal Velten fand dort das Publikum ganz von der Oper berauscht und mußte die größten Anstrengungen machen, um für sein Schauspiel Interesse zu erwecken.

Am 18. Juni 1719 kündigte in Hamburg der Prinzipal Hoffmann*) seine Spiele in folgender Weise an:

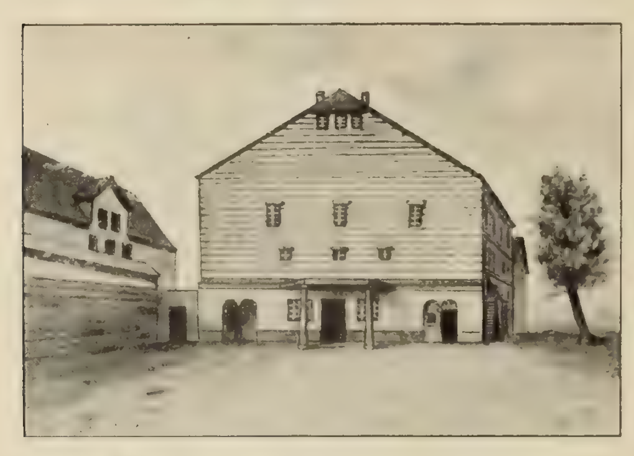


Der
erschaffene/
gefallene
und
auffgerichtete
Mensch
In einem
Singe-Spiel
vorgestellet.

Titelblatt der ersten deutschen Oper.
(Aufgeführt in Hamburg im Jahre 1678.)

*) Schütze, Hamburger Theatergeschichte.

„Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung werden zum ersten mahl die königl. Pohlnischen und Churfürstl. Sächsischen privilegierten teutschen Hof-Komödianten denen respectiven Herrn Liebhabern Curieuser Teutscher Schau-Spiele, mit einer sehenswürdigen und Intriguanten Staats-Action aufzuwarten, genannt Nero, der sechste römische Kaiser, In den ersten 5 Jahren seiner löblichen Regierung. Oder: Die Beleidigung aus Liebe. Mit Arlequin, einem intreßirten Hof-Narren. Den völligen Beschluß wird machen: Ein lustiges Nachspiel.



Altes Theater am Gänsemarkt in Hamburg.
(Nach einer Tuschzeichnung von H. Baudouin.)

Der Schauplatz ist auf dem großen Neu-Markt hinter den „zwei Wilden Männern", in einer mit Dachpfannen bedeckten Bude und gehet präcise um 5 Uhr an.

Die Person gibt par Terre 1 Mark, auf dem mittleren Platz und dem letzten 6 Schillinge. Die Logen werten a parte bezahlt.

N. N. Der Eingang ist nicht durch das Hauß, sondern durch einen mit Dielen belegten Gang."

Diese Ankündigung Hoffmanns hat bezüglich des Schauplatzes der damaligen Vorstellungen und der aufgeführten Stücke einen besonderen Wert.

Im Jahre 1765, also erst nach Verlauf mehrerer Jahrzehnte, erbaute der Schauspielprinzipal Konrad Ernst Ackermann das „alte Komödienhaus" im Opernhofe am Gänsemarkte, welches im Besitze der Familie Ackermann-Schröder blieb bis zum Tode des Stiefsohns Ackermanns, Friedrich Ludwig Schröders, im Jahre 1816.

Das Hamburger Theater hat seit Ackermann, also in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, an der Entwicklung des deutschen Schau-

Das
Höchst-preißliche
Krönungs-Fest
Ihr. Königl. Mayst.
in Preussen/
und
Ih. Churfl. Durchl.
zu Brandenburg/
wurde mit einem
Ballet und Feuerwerck
Allerunterthänigst verehret
auff dem
Hamburgischen Schau-Platz.

HAMBURG / Gedruckt bey Nicolaus Spieringk / 1701.

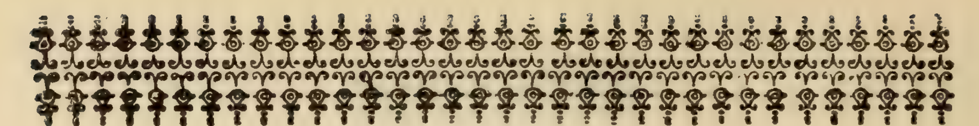
Titel und 6 Seiten Text eines Festspiels, welches zur Feier des Preußischen Krönungsfestes in Hamburg aufgeführt wurde.

Ernst Frensdorff, Berlin.



Ansprache von Teutschland an Ihr. Königl. Preussische Mayest.

Die Zeiten ändren ihre Zahlen/
Der Himmel gönnt mir neue Gnadenblick/
Und König Friedrichs Cronen strahlen/
Verkünd'gen mir ein längst gewünschtes Glück.
Drey Friedrich seh ich nun in Purpur prangen/
Mir ist ein dreyfachs Glücke auffgegangen.



Personen.

Neptunus.
Brandaline. Nymphe der Spree.
Sarmio. Genius der Pregel.
Albine. Nymphe der Elbe
Rapato. Genius des Rheins.
Visurgia. Nymphe der Weser.
Theuto. Genius der Oder.
Thetis } Nereiden.
Isianasse }

Ballette.

I. Nymphen.
II. Æolus und Zephyren.
III. Scythen und Amazonon.
IV. Wenden und Wendinnen.
V. Schäfer und Schäferinnen.
VI. Damen und Cavalliers.
VII. Amours.
VIII. Fluß-Götter.
IX. Gracien.

Vorrede.

BEy der allgemeinen Freude über die Höchst-preißliche Crönung/ des Aller-Durchlauchtigsten/ Großmächtigsten / Unüberwindlichẽ Fürsten und Herrn/ Herrn Friederichs/ Königs in Preussen / 2c. 2c. Chur-Fürsten zu Brandenburg 2c. 2c. hat auch der Hamburgische Schauplatz nicht leer stehen / sondern in Ermanglung der Zeit mit einem geringen Ballet und Feuerwerck / die allerunterthänigste Devotion so man vor

Ihro Königl. Maj. trägt/ vor das erste bezeugen wollen/ in Meinung/ aufs ehiste die Opera THASSILO, vorzustellen dessen Geschichte auf den Ursprung Ihro Königlichen Preussis. Maj. zielen/ und deroselben zu Ehren ausgearbeitet worden.

Gleich wie aber dieses Ballet bloß darauf gehet/ zu bezeugen die Freude/ so man über die heilige Salbung Ih. Königl. Maj. empfindet/ und das man die beglückte Zeit allerdemütigst ehren wollen/ in deren/ nicht nur Ihro Maj. sondern auch Teutschland mit Ehr und Herrlichkeit gecrönet wird.

So hat man hier vornemlich die grösten Flüsse/ welche verschiedene

Haupt

HauptProvincien J. K. M. durchschwämmen / als von Neptuno beruffen / glückwünschend aufführē wollen.

Wir wissen zwar daß viele andere Ströme mehr seyn / welche den Scepter des Groszmächtigen Friederichs Ehren / und daß die Saale und die Havel viel von dessen Güte und Schutz zu rühmen wissen: Allein wann man alle diesem Monarchen Unterthänige Flüsse durch Nymphen und Genios auf den Schauplatz stellen wolte / dürfte uns wol der Platz zu klein seyn.

Die eingemischte Intrigue zwischen SARMIO, dem Genio der Pregel / an

an deren Ufer nicht nur die Vorſehung Gottes uns dieſen theuren Helden geſchencket/ ſondern auch nunmehro crönet; Und zwiſchen BRANDALINE der Nymphe des Spree-Fluſſes/ deſſen Geſtade allezeit durch die Gegenwart H. K. M. beehret wird/hat nichts als eine Beluſtigung der zuſchauenden vor ihren Endzweck; Sintemahlen ein Gedicht ohne etwas Sittenlehriges/einer Uhr-glocken gleich iſt/die ſonder Zeiger ſchläget/ und deren gegebene Zahl ſo vergänglich iſt/als derſelben Thon und Schall.

Man vertröſtet im übrigen ſich einer gütigen Cenſur, wañ nicht alles nach Wunſch gerathen/ und ſchlieſſet mit den bekanten Worten:

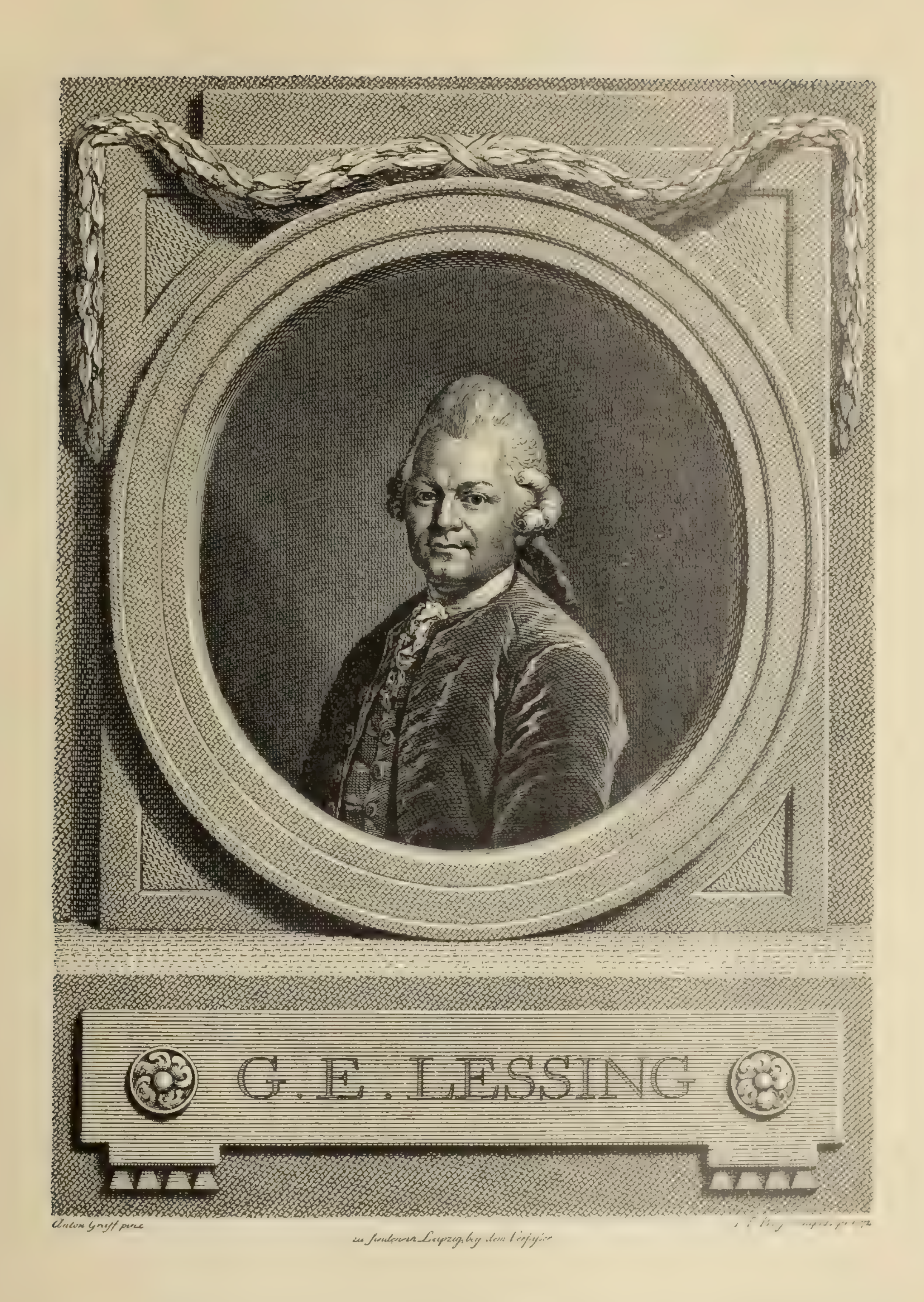
Ne Jupiter qvidem omnibus placet.

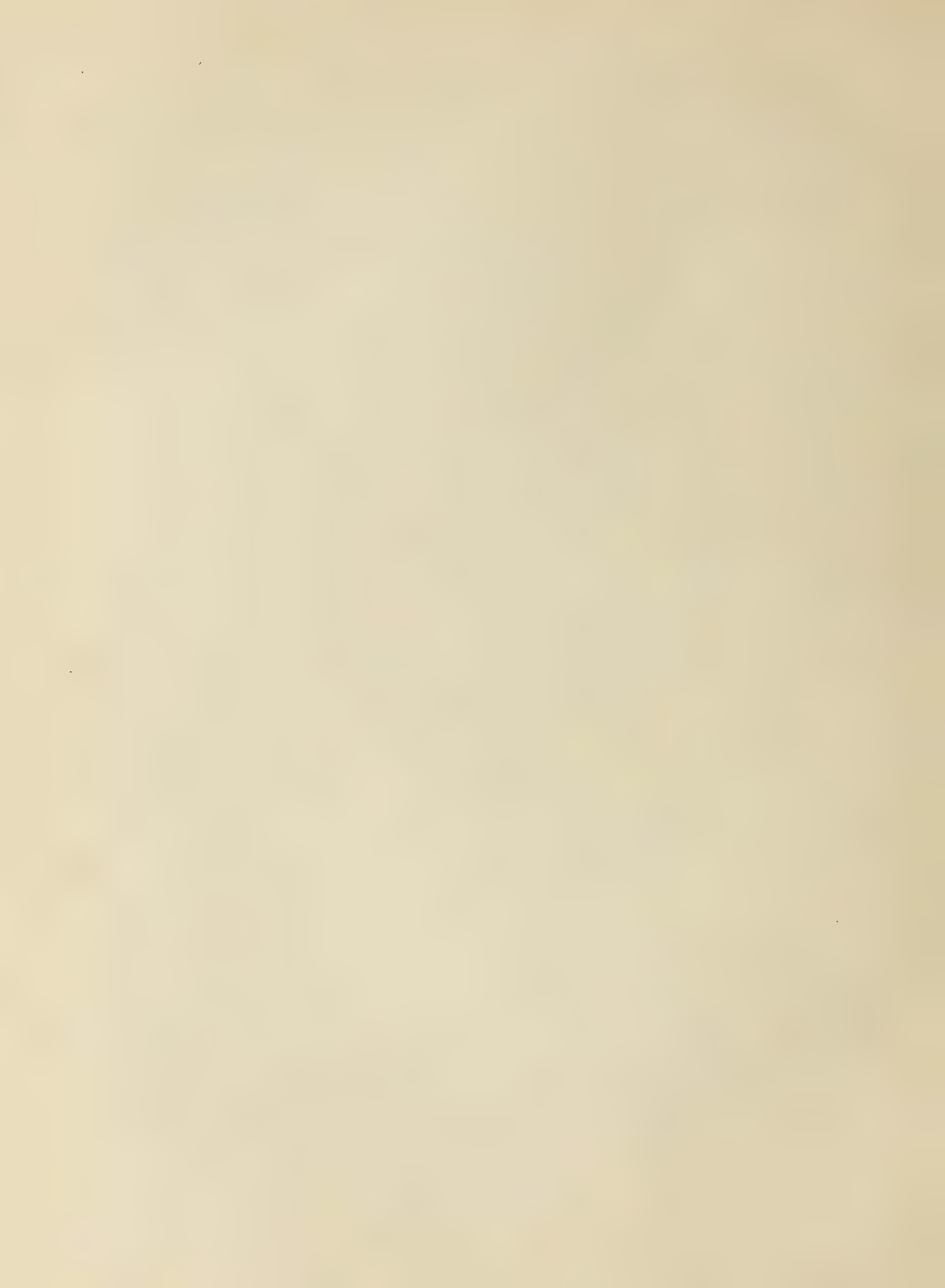
Die
Allgemeine Freude/
Des König-Reichs Preussen/und des Chur-Fürstenthumbs Brandenburg/
Bey dem einfallenden Tage/
Darinnen
Der aller Durchläuchtigste Groß-Mächtigste
FRIDERICH, I.
&c. &c. &c.
Zum König gekröhnet worden/
Wolte mit einem geringen
Ballet und Feuerwerck/
Begleiten und vermehren/
Der Hamburgische Schau-Platz.

Gedruckt im Jahr 1702.

Titel zu einem Festspiele, welches aus Anlaß der ersten Wiederkehr des Preußischen Krönungstages in Hamburg aufgeführt wurde.

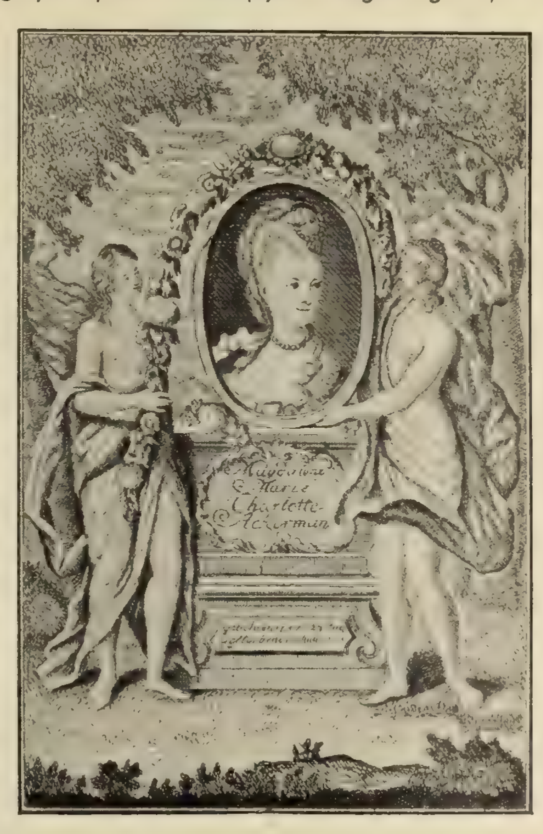



G. E. LESSING



spielwesens hervorragenden Anteil gehabt, besonders seit Lessings Übersiedelung nach der alten berühmten Handelsstadt.

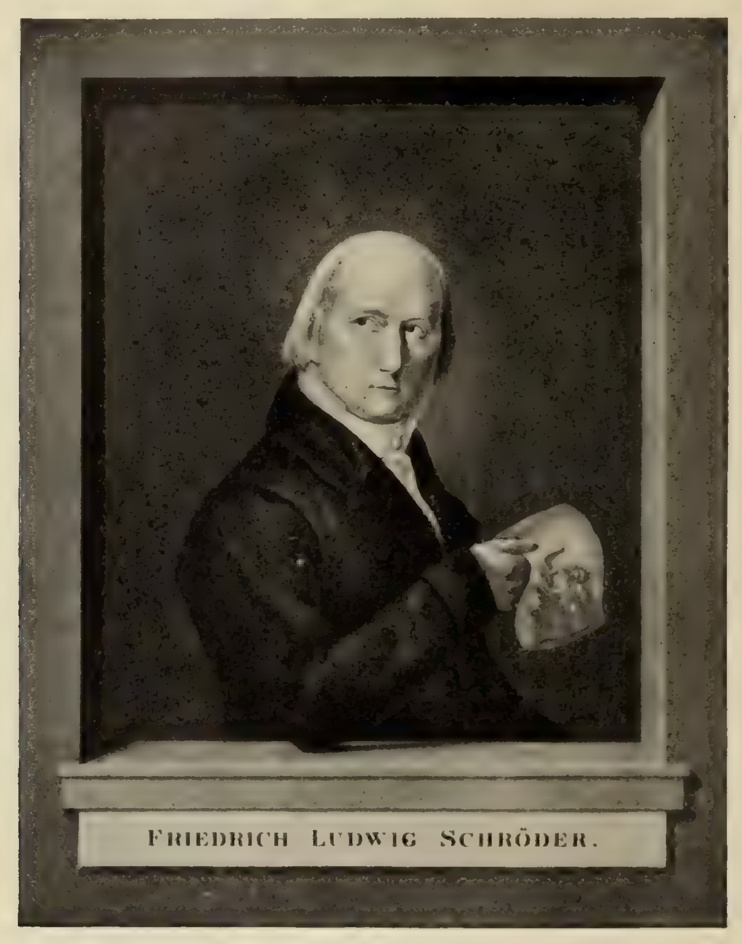
Bekanntlich war es Lessings unablässiges Bemühen, die nationale Schaubühne von Grund aus neu und selbständig zu beleben und zu gestalten. Was Lessing in den ersten Jahren seiner literarischen Tätigkeit getan, war nur Vorbereitung dafür gewesen. Erst mit seiner „Miß Sara Sampson", die 1756 von der Kochschen Gesellschaft in Leipzig aufgeführt wurde, öffnete er dem deutschen Drama und der deutschen Schauspielkunst neue Wege. In Ekhoff, dem ersten Schauspieler jener Zeiten, fand Lessing glücklicherweise bald eine geistige Kongenialität. Beide waren von derselben Wahrheitsliebe, beide von demselben Eifer für die Einführung volkstümlicher Natürlichkeit und Einfachheit erfüllt. Leipzigs tonangebende Wichtigkeit in der Theatergeschichte war seit dem Tode der Neuber vorüber; Hamburg trat seit 1769 das Erbe Leipzigs an. —



Zwölf kunstbegeisterte Hamburger Bürger hatten sich im Jahre 1767 zur Begründung des ersten deutschen Nationaltheaters verbunden, das von idealen Gesichtspunkten aus geleitet werden sollte. Die Kaufleute Seyler, Tillemann und Bubbers standen dem geplanten Unternehmen als engerer Ausschuß vor, und sie pachteten das Theater, die Dekorationen und die Garderobe von Ackermann. Als erstes Grundprinzip des Unternehmens

betrachteten sie ein ständiges Schauspielerpersonal, d. h. die Seßhaftigkeit der Truppe.

Am 22. April 1767 schon konnte das „Hamburger Nationaltheater" mit „Olint und Sophronia" von Chronegk und „dem Triumph der ver=



FRIEDRICH LUDWIG SCHRÖDER.

gangenen Zeit" von Le Grand eröffnet werden. Direktor des Theaters war der Schriftsteller Löwen, Schönemanns Schwiegersohn; Lessing war als Rechtskonsulent und Dramaturg mit einem Gehalt von 800 Talern be= rufen worden. Das Künstlerpersonal selbst bestand aus: Ekhoff, Hensel und seiner Frau, Borchers, Schmelz und Frau, Merschy, Witthöft, Frau

d. 14 Maj. 93

Ich habe Zeit gebraucht, mich nach allem zu erkundigen. Leichnerd ist Schreiber der Policey – man nennt ihn hier Brodvogt
Er ist als ein rechtschafener Mann bekannt; sein Vater ebenfalls. Er soll auf Privattheatern recht brav gespielt haben. Die Stärke meiner Gesellschaft ließ mir nicht zu ihn aufzunehmen, sonst wär es geschehen. – Ich glaube die Neigung aber soviel als der Mangel an seinem Entschlüsse Antheil hat, denn der Vater war Sattler, vermiethete Pferde und starb arm.

Wie viel geben Sie für das vollendetste Stück von Kotzebue? Benjowskj. Keine Censur kann etwas einzuwenden haben. Er hat mich zu seinem Geschäftsträger in dieser Sache gemacht.

Ihr
ergebener
Schröder.

Autogramm von Friedrich Ludwig Schröder.

Ernst Frensdorff, Berlin.



Susanne Mecour, Löwens Frau und einigen Anfängern. Der Spielplan enthielt die besten dramatischen Erscheinungen jener Zeit: Schlegels „Kanut und Herrmann", Lessings „Miß Sara Sampson", Weißes „Richard III.", „Romeo und Julia" und „Eduard III.", ferner die Lustspiele Holbergs, Molières, Destouches und Marivaux', dann Voltaires „Semiramis", Rousseaus „Irrungen", Goldonis „Lügner", zu denen am 28. September 1767 noch Lessings „Minna von Barnhelm" kam.



Charlotte Brandes als Ariadne.

Theologische Untersuchung
der
Sittlichkeit
der heutigen
deutschen Schaubühne,
überhaupt:
wie auch der Fragen:
Ob ein Geistlicher, insonderheit ein wirklich im Predigt-Amte stehender Mann, ohne ein schweres Aergernis zu geben, die Schaubühne besuchen, selbst Comödien schreiben, aufführen und drucken laßen, und die Schaubühne, so wie sie itzo ist, vertheidigen, und als einen Tempel der Tugend, als eine Schule der edlen Empfindungen, und der guten Sitten, anpreisen könne?
von
Johan Melchior Goezen,
Past. zu St. Catharinen, E. Hochehrw. Ministerii Seniore, und Ephoro der Schulen in Hamburg.

Hamburg,
bey Johan Christian Brandt. 1770.

Titelblatt.

Die Gagen der Künstler und Künstlerinnen waren damals noch gering; so bezog Ackermann mit seinen beiden Töchtern wöchentlich 16 Taler, Schröder ebensoviel, Frau Brandes 12 Taler.

Leider scheiterte das Hamburger Unternehmen schon nach 2 Jahren, 1769. Lessings Ausspruch darüber ist bekannt. War damit auch die Hoffnung auf ein stehendes



Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands. Ernst Frensdorff, Berlin.



Par Permission du vénérable Sénat.

La Société Française Dramatique et Lyrique

DONNERA VENDREDI 1 DECEMBRE 1797.

(Vingt-unième abonnement suspendu.)

Une premiere Représentation de la repise du

DIRECTEUR DANS L'EMBARRAS,

Opéra en 2 actes, Musique de Cimarosa.

PERSONNAGES:

Poliphême	M. Eugéne.
Gelindó, *maître d'orchistre*	M. Duquénoy.
Brontolon, *Poëte*	M. Mees.
Merline	Mad. Chevalier.
Fleur d'Epine	Mad. Boursier.
Doralbe	Mad. Bonnet.

Précédé de

L'Intendant Comédien malgré lui,

Proverbe en un acte et en prose.

Dumont, *Intendant*	M. Pierson.
Clerville Un Garçon de cabaret Un Perruquier Un Musicien Un Machiniste Une Habilleuse Un Souffleur Un Poëte	M. André.

On commencera le Spectacle par:

L'IMPATIENT,

Comédie en un Acte et en vers, de Lantier.

PERSONNAGES:

Damon, *Impatient*	M. Calais.
[illegible], *valet de Damon*	[illegible]
[illegible], *Peintre*	M. Marchal.
[illegible]	M. Pierson.

P E R S O N N A G E S :

Borchamp	M. Calais.
La Fleur, *valet de Damon*	M. Marchal.
Dorlis, Peintre	M. Pierson.
Flamant	M. André.
Julie	Mad. Bonnet.

Mardi Dec. au bénéfice de *Mad. Chevalier*, Une premiere Représentation des *Plaisirs Champêtres*, Divertissement pastoral, de la Composition de *Mr. Chevalier*, précédé *d'Euphrosine*, Opéra en 3 Actes.

On trouve à la porte de la salle les paroles imprimées des morceaux de musique au prix de six Schillings, ainsi que les ariettes et duos détachés gravés; avec et sans accompagnement; et dans le grossen Drehbahn No. 384. On trouve aussi les nouvelles Romançes de Joseph Rouget de Lisle avec acompagnement de piano ou harpe, et violon obligé et celle de S. Lamparelli.

Mit Hochobrigkeitlicher Bewilligung
wird Freytag den 1. December 1797,
von der vereinigten französischen Schauspieler-Gesellschaft
zum erstenmal aufgeführt:

Der Directeur in Verlegenheit,

Singspiel in 2 Aufzügen, Musik von Cimarosa. Vorher

Der Intendant als Comödiant wider seinen Willen,

Sprichwort in einem Aufzuge. zum Anfang

Der Ungeduldige,

Lustspiel in einem Aufzuge und in Versen, von Lantier.

Der Anfang ist präcise um 6 Uhr.

Fingierter Theaterzettel zur Verspottung des Direktors F. L. Schröder.





Mlle. Witthöft.

und würdiges deutsches National-theater für die Gegenwart geschwunden, der Versuch hatte außer Lessings Hamburger Dramaturgie doch für die Zukunft segensreiche Früchte zur Folge.

Ackermann führte im März 1769 das Personal des gescheiterten Hamburger Unternehmens nach Hannover und von da nach Braunschweig. Das Theater in Hamburg aber war eine Zeitlang verwaist. Nach Ackermanns Tode übernahm Schröder allein die Direktion der Ackermannschen Gesellschaft (1774 bis 1780). Das Hamburger Theatergebäude kam in seinen alleinigen Besitz.

Es ist heute kein Schauspiel; weil, anstatt sich an die Obrigkeit zu wenden, wenn sie eine gerechte Beschwerde gegen mich haben, Herr Krug, Jungfer Jaime, Herr und Frau Reinhard, Herr Werdy, Herr und Frau Braun sich weigern, zu spielen, und das Vergnügen des Publicums stören. Kehren sie nicht bis zum Montage zu ihrer Pflicht zurück, so soll dem Publicum die Ursache ihres Verfahrens dargelegt werden, welche kein Beweis ewiger Dankbarkeit ist, deren mich die Mehresten unter ihnen wiederhohlt versichert haben. Hamburg, den 20sten October.

F. L. Schröder.

Bekanntmachung von F. L. Schröder.

Schröder eröffnete wieder das Theater in Hamburg und führte u. a. mit seiner Truppe im Jahre 1772 Lessings „Emilia Galotti" auf. Diese Aufführung konnte als eine musterhafte Leistung bezeichnet werden; er selbst

An das verehrungswürdige Publicum!

Ich fieng meine Laufbahn im Schooße meiner Familie an, und argwöhnte nicht, daß es je theatralische Kabalen geben könnte. Von Jahr zu Jahr, da sich meine kleinen Talente entwickelten, zollte mir das verehrungswürdige Publicum mehr Beyfall, und ich schätzte mich glücklich.

Meine Ruhe wurde auf einmal gestört; ich ward in ein Bündniß verwickelt, dessen Folgen mich meine Unbefangenheit nicht einsehen ließ. Mein größter Schmerz ist: ein so schätzbares Publicum verlassen zu müssen.

Sollte ich das Glück haben, einst zu diesem Theater zurückkehren zu dürfen: so hoffe ich nicht nur Verzeihung, meiner Unbesonnenheit wegen zu erhalten; sondern ich schmeichle mir sogar, ein verehrungswürdiges Publicum werde mir seine ehemalige Huld wieder schenken.

H. E. Jaime.

Antwort von Mlle. H. E. Jaime auf die Bekanntmachung von F. L. Schröder.

spielte den Marinelli, Brockmann den Prinzen. Im August 1774 fand unter Schröders Direktion der Ackermannschen Gesellschaft die Aufführung von Goethes „Clavigo" und im folgenden Jahre von Goethes „Götz" statt; die letztere fand aber wenig Anklang. Im Jahre 1776 brachte Schröder



De Affscheeds-Rehd von Schröder.

Int Plattdüthsche verdüllmetscht.

Hüüt, myn leewen Mittbörgers, myne leewen Frünne, hüüt heff jy to'n letzenmal datt Glück hatt, my spehlen to sehn. Ick mug myne blödigen Trahnen weenen, wenn ick upp denn Gedanken kaam, datt jy undankbaar noog syn kunnen, my ungenödigt gahn to laaten! Ick heff jo freelich nicht nödig; ick heff ja Gottloff so vehl, as jy alltosaam; aber ick wull doch nich geern undankbaar syyn, wull geern noch ins so vehl Geld nehmen, wenn ick man wüß, datt ick jo gefull. Ick bün ohlt, bün stief; my fehlt et nich an Kränns, de ick my sammelt heff; wull aber geern mit Ehren ünner de Eer, wull nich geern wedder Parln uht myn Kroon verleeren. Nu bünn ick hoch noog stehgen; de Welt weet nu all, datt ick hier bünn; et weer doch ewig Schaad, wenn ick achter denn Wind kamen un torügg segeln full. Ne! Ick bünn klöker, as vehle Lühd glööft. Nödig jy my nich mit Gewalt, so gah ick wiß un wrästig! Egentlich is et Mißgunst von my, datt ick so kwanswies nich meer spehlen will; datt magg aber de Düwel verdregen, datt de Franschen eben so klook syn willt as ick. Ick heff denn Kayser watt förmaakt, datt heppt se doch nich; ick sprehk düütsch, datt köhnt se doch nich. Ick weet my Ansehn to geven, datt verstaht se nich. Ick sprehk mit nümms as mit jo un myn Froo, un se snakert mit allen Lühdern. Ick bünn so eerst kaamen, ick mutt ook to eerst maalen; datt heet: eerst mutt mynn Huus vull syn, denn köhn jy nah de Franschen gahn. Nee! behter is et, jy gaht gaar nich henn, sünst kunn et jo infallen, jem ehr Spill behter to finnen as mynn, un ick will doch wehten. datt ick spehlen kann. As de undütschen Minschen mch in Hamborg weeren, da güng datt Muhl ümmer von Schröder; da weer Schröder ümmer achter un vör. Nu heet et: de Franzosen, ja, de Franzosen; laat uns nah de Franzosen gahn! Datt jy de Franzosen — — Aber ick will günnen watt Gott günnt, denn ick seh doch, datt jo de Oogen ümmer nah de Dreybahn staht. Aber spehlen kann ick woll nich good mehr? Watt! watt!! watt!!! nicks segg jy? Amen roopt jy? (Amen heet wiß so vehl, as: et sall gescheen.) Nu, so laat et denn gescheen! Seht, my blödd datt Hart, ungeern gah ick; aber ick mutt!! Na, adjühs denn! Ick — spehl — n-i-ch — — — m-e-h-r — — —

Aber, wenn denn dörchuth alle Hosnung my wedder to presenteeren, verlahren is- so will ick doch so good syn, un de Direkschon behohlen. Jy söhlt von Schröder uth Rellingen hören und nahseggn; da will ick sitten, un för jo'n Vergnögen — — — en Piev Toback smöken; da will ick de Stücken för datt ganze Jahr upp enander leggn, de jo förmaakt war'n sählt. Datt will my freelich suur falln, datt wart my slaaploose Nachten maaken; aber watt deht ick woll nich för jo, un watt heff ick nich all för jo dahn? ick rehken dafför aber in Tokumft upp joone Erkenntlichkeit, un de wa'r ick am besten spöören, wenn de Buhrwaagens mit Geld bepackt, ankaamt; verschoont my aber mit Speetschedahlers; see döhgt den Düwel nicks. — De Zettels wart in Tokumft ook man mager uthseehn, wenn gar nich mehr Schröder, gar nich mehr Madam Schrödersch darupp steiht — gräßlich wart datt uthseehn, datt kann ick my denken. Un datt ick noch nümms an mynen un an myne Froo ehren Plaz annahm heff, datt is gewiß un denk nich de Oorsaak, as jy wol gar to glöben driehst noog sünt, datt ick nämlich bang weer, se kunnen my un myner Froo nahgraad een Blatt naa'n annern uth unsen Kranns plükken, datt uns toletz nicks as de Wihrdraat nahbleef. Nee! datt is nich möhglich, aber ick heff noch keen Tied hatt nahtorekken, wo vehl se my woll kösten köhnt. Un denn, wo wull ick so'n Paar Lühd finnen, de so fix sünt as ick un myn Froo? — Nee, datt is wedder nich möhglich. Behelppt jo leeber fört eerste, denn wa'r jy nich lecker, un ick blief datt Kühken in Korf — Ick har jo woll noch vehl to seg'n, aber de Klock geit upp Nehgen; ick scheed also mit blödigen Harten; ick ween geern, aber ick kann nich; ick bleef geern, aber ick dörff nich; ick beklatsch my geern, aber datt schickt sick nich. — Deep! deep! unvergethlich deep, sall in myner Seele vergraben syn un blyben, datt vermuckte

A m e n ! ! ! ! !



Köst 2 Schillngs.

Schröders Abschiedsrede, ins Plattdeutsche übertragen.

Ernst Frensdorff, Berlin.



Herr Schröder hat sich erlaubt, gegen uns so eben eine Art Anklage vor das Publikum zu bringen; obgleich wir nun völlig von der billigen Denkungsart und der Gerechtigkeitsliebe des Hamburgischen Publikums überzeugt sind, so daß es uns nicht auf der einseitigen Anschuldigung des Herrn Schröders als Pflichtvergessene ansehen wird; so halten wir es doch aus Achtung für dieses Publikum nothwendig, hiemit im voraus anzuzeigen, daß des Herrn Schröders unregelmäßiges, unerlaubtes und ungerechtes Verfahren gegen uns, in den ersten Tagen, wohl dokumentirt, erscheinen soll.

Hamburg, den 20. October 1797.

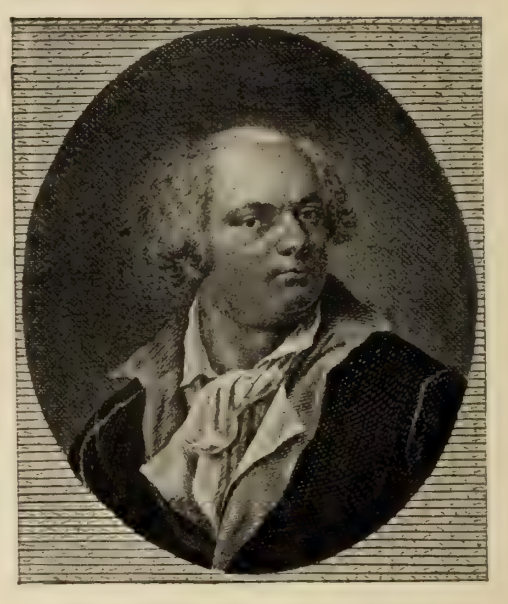
Karl Reinhard.
Ch. Henriette Reinhard.
Carl Braun.
Caroline Braun.
E. Jaime.
J. Krug.
Werdy.

Antwort der angegriffenen Schauspieler auf die Bekanntmachung von F. L. Schröder.

Goethes „Stella", Klingers „Zwillinge", Goethes „Erwin und Elvira", Shakespeares „Hamlet" auf seine Bühne. Brockmann ist mit der Rolle des Hamlet zugleich berühmt geworden; auch in Berlin spielte er 1778 unter beispiellosem Erfolge die Rolle zwölfmal.



Charlotte Ackermann.



Franz Brockmann.

Zu Ostern 1811 übernahm Schröder nach mehrjähriger Unterbrechung die Leitung der Hamburger Bühne aufs neue. Es war dies eine ungünstige Zeit, denn Napoleon hatte Hamburg dem französischen Reiche einverleibt. Das Personal wurde vertreten durch: Herzfeld und Frau, Sophie Schröder, Costenoble, Schäfer, Jacobi, Schwarz, Schrader, die junge Fleck u. s. w.



Spottbild.

Hamburg d. 26t Julj. 1777.

[illegible]

Dein
Brockmann.

Apropos. [illegible]

Autogramm von Brockmann.





Erläuterung des Bildes „Die Fünfe in der Klemme".

Als im Jahre 1791 der Schauspieldirektor F. L. Schröder eine allmählich sich vermehrende Abnahme des Gedächtnisses verspürte und keine neuen Rollen mehr übernehmen konnte, wurde das Publikum unzufrieden und verleidete ihm dadurch die Direktionsführung. Da sich kein neuer Unternehmer fand, verpachtete Schröder im Jahre 1797 die Direktion an fünf hervorragende Mitglieder, die Herren Eule, Löhrs, Langerhans, Stegmann und Herzfeld. Diese Herren waren jedoch lediglich auf die Füllung ihrer Geldbeutel bedacht und suchten sonst an allen Ecken und Enden, besonders an den Gagen, zu sparen.

Als am 15. April 1801 die Demoiselle Mattingzeck in „Doktor und Apotheker" von Unzufriedenen im Parterre ausgepfiffen wurde, ließ die empörte Direktion die Ruhestörer durch Theaterarbeiter aus dem Hause entfernen, wodurch wiederum ein großer Teil des Publikums erbittert wurde. Etwa 100 junge Leute beschlossen, an der Direktion Rache zu nehmen. Als sich am Abend des 20. April zur Vorstellung von „Menschenhaß und Reue" der Vorhang erhob, forderten die im Hause verteilten Verschworenen durch lärmendes Rufen das Erscheinen der Direktion. Furchtsam und nur zögernd erschien von den fünf Herren Direktoren einer nach dem anderen vor der Rampe, wo sie mit einem Hagel von Kartoffeln und faulen Äpfeln und mit einer gleichzeitig von dem Führer der Verschworenen verlesenen Anklage empfangen wurden. Sie sollten sofort Abbitte leisten.

Unser Bild zeigt die fünf Bühnenleiter in ihrer verzweifelten Lage, wie sie sich vergebens dem tobenden Verlangen des aufrührerischen Publikums zu erwehren suchen, bis schließlich Direktor Stegmann unter Tränen in die verzweifelten Worte „Abbitte, Abbitte!" ausbricht. — Aber das Publikum ließ sich erst beruhigen, als Stegmann die Entschuldigung: „Nun denn, wenn mein verehrungswürdiges Publikum es verlangt, so bitte ich um Verzeihung!" hervorstammelte.

Das äußerst seltene Aquarell, welches unserer Wiedergabe zu Grunde liegt, wird hiermit in dieser Art, mit der ausschließlichen Darstellung der ergötzlichen Szene auf dem Bühnenraume, zum ersten Male veröffentlicht.

(Eine ausführlichere Beschreibung dieses Theater-Skandals vom Jahre 1801 findet sich in dem Buche: Dr. Albert Borchert, Hamburger Abende, 2. Auflage. Hamburg 1899, Verlag von F. Dörling.)



Die fünfe in der Klemme.

Ernst Frensdorff. Berlin.

Nach F. L. Schröders wenige Jahre darauf erfolgtem Tode (1816), traten, außer seiner Witwe, seine Stiefmutter Kornelia Dorothea Ackermann, als seine Erben auf, und als diese 1821 starb, wurden die Kinder Mitteilhaber, wie an der Erbschaft Schröders überhaupt, so auch insbesondere an der Verpachtung des Theatergebäudes. Aber schon im Jahre 1818 war das Bestehende völlig unhaltbar geworden; das Gebäude im „Opernhofe"



Altes Hamburger Stadttheater.

war viel zu klein und schlecht beleuchtet und im Winter noch schlechter erwärmt. Da traten gegen 1821 eine Anzahl opferbereiter Männer Hamburgs zusammen und gründeten im folgenden Jahre einen Aktienverein zur Erbauung eines neuen Theaters. Den Schröderschen Erben war diese Wendung der Dinge um so überraschender, als sie glaubten, daß der Senat den Bau eines neuen Theaters nicht gestatten dürfe. Aber die ungerechtfertigten Ansprüche der Schröderschen Partei fanden nirgends Unterstützung, und am 21. April 1825 willigten der Senat und die Bürgerschaft Hamburgs ein, daß auf dem sogenannten „Kalkhof" am Dammtore ein neues Theater erbaut würde. Am 30. März 1826 ward mit dem Bau dieses neuen Theaters begonnen, während das alte, baufällig gewordene Theatergebäude am 11. April 1827 mit allem Inventar für 60000 Gulden an die Schauspieldirektoren F. L. Schmidt und J. Herzfeld verkauft wurde.

Endes unterschriebener bescheinigt hierdurch, für Rechnung des Herrn von Kotzebue, und für dessen Schauspiele, Die Corsen und die silberne Hochzeit von der Casse des Königl. National-Theaters in Berlin zwei und dreißig Friedrichsd'or empfangen zu haben.
Hamburg, den 5 Dec. 1797. Friedr. Lud. Schröder.

Obigen zwei und dreißig Friedrichsd'ors, zu zahlen [illegible], indem ich, sie zu empfangen, gegen mein Herrn H Schröder, eine [illegible], ohne ihn zu benennen, autorisirt bin. Berlin den 22 Xbr 1797 Iffland

Empfangen 32 Fdors Iffland

Autogramm von Friedrich Ludwig Schröder und Iffland.



Das alte Gebäude wurde dann zu Mittelwohnungen umgebaut. In diesem Zustande hat es sich, äußerlich noch ganz ähnlich wie zu Lessings Zeit, erhalten, bis es nach dem deutsch-französischen Kriege neuen Straßenanlagen zum Opfer fiel. Nach den Plänen Karl Friedrich Schinkels wurde das neue Theater dann von dem Hamburger Architekten Karl Ludwig Wimmel gebaut. Das aus Backsteinen aufgeführte Gebäude war 196 Fuß tief und 135 Fuß breit; die Bühne war 70 Fuß tief, ebenso hoch und 88 Fuß breit. Der Zuschauerraum faßte gegen 2800 Personen, während im alten Theater nur 1250 Plätze gewesen waren. Eröffnet wurde das neue Theater am Dammthor am 3. Mai 1827 mit Webers Jubelouverture, einem szenischen Prolog von Prätzel und Goethes „Egmont". F. L. Schmidt und C. Lebrun führten von 1827—1837 die Direktion. Hamburg zählte damals ohne die Vorstädte 110000 Einwohner. Interessant ist, daß der Direktor F. L. Schmidt nicht errötete, Karl Maria von Weber, der für seine „Euryanthe" 40 Friedrichsdor gefordert hatte, nur 30 anzubieten, trotzdem der „Freischütz" dem Hamburger Theater schon Tausende damals eingetragen hatte. Weber war vornehm genug, solchen Schacher abzu-



F. L. Schmidt.



Joh. Fr. Schink.



Carl Aug. Lebrun.

lehnen. Dagegen erhielt Frau Walter, welche nur die Euryanthe sang, im Jahre 1831 jährlich 3600 Taler Gehalt, mehrmonatlichen Urlaub und ein mit 2400 Gulden garantiertes Benefiz. Von lebenden Trauerspieldichtern, deren Werke während der Direktion Schmidt-Lebrun Berücksichtigung fanden, waren Goethe, Grillparzer, Immermann und Halm die vornehmsten; ihnen reihten sich Oehlschläger, Raupach, Holtei, die Birch-Pfeiffer u. s. w. an. Verdienst erwarb sich Schmidt mit der Einbürgerung der Werke des österreichischen Dichters Ferdinand Raimund in Hamburg; sonst widmete die Direktion Schmidt-Lebrun vorzugsweise der Oper ihre Pflege. So dirigierte am 18. September 1834 Spontini selbst seine „Vestalin".

Seit dem Jahre 1829 schon gehörten Emil Devrient nebst seiner Frau Doris, geb. Böhler, dem Hamburger Stadttheater an. Sie bezogen von 1829—1831 jährlich 2000 Hamburger Taler; darauf siedelten sie nach Dresden über. Unter den Schauspielerinnen, welche 1827—1837 verpflichtet wurden, war Christine Enghaus, die spätere Gattin des Dichters Friedrich Hebbel, die bedeutendste; daneben gab Sophie Schröder häufig Gastrollen.



Christine Enghaus.

Am 30. Januar 1831 trat sie in der Titelrolle von Grillparzers „Medea" auf.

Im Jahre 1836 trat als Leiter des Hamburger Stadttheaters an Lebruns Stelle Julius Mühling. Die Direktion Schmidt-Mühling (1837—1841) führte Stücke von Gutzkow und Hebbel auf und lud die besten Künstler zu Gastrollen ein. Am 3. Mai 1841 starb F. L. Schmidt, der letzte Meister der „alten Schule", welcher einen Platz nach seinem Lehrer Schröder und neben seinem Freunde Iffland verdient. An die Stelle Schmidts, „des letzten Strahles der Schröderschen Kunstsonne", trat Julius Cornet. Die Mühling-Cornetsche Direktion bezeichnet den Niedergang des Hamburger Stadttheaters; Mühling hat indes das Verdienst, eine Besserung der Honorare dramatischer Schriftsteller zuerst durchgeführt zu haben, worauf im Jahre 1844 auch die Hofbühnen von Berlin und Wien Tantième-Reglements veröffentlichten.



Jenny Lind als Vielka.



Julius Cornet.

Während und nach dem großen Brande von Hamburg (5. bis 8. Mai 1842), welcher den vierten Teil der Stadt in Asche legte, schloß das Theater seine Pforten bis zum 18. Mai.



Jenny Lind.

In den Jahren 1845 und 1846 dirigierten Heinrich Marschner, Albert Lortzing und Konradin Kreutzer eigene Werke im Hamburger Stadttheater; nachdem bereits Richard Wagner seinen „Rienzi" selbst geleitet hatte.

Unterdessen war bereits im Jahre 1843 in Hamburg das neue Thaliatheater unter dem Direktor Charles Schwartzenberger, genannt Maurice, eröffnet worden; unter dieser Konkurrenz hatte das Stadttheater empfindlich zu leiden.

Im Jahre 1847 trat daher die Direktion Mühling-Cornet zurück, an ihrer Stelle übernahm J. B. Baison die Leitung des Hamburger Stadttheaters (1847—48). Baison führte zuerst auf den Theaterzetteln die Bezeichnung „Frau" und „Fräulein" statt „Madame" und „Mademoiselle" ein. Als Dramaturgen berief er Robert Prutz. Dieser schied aber bald wieder aus seiner Stellung. Von 1848—1849 leitete Direktor Wurda das Stadttheater; um bessere materielle Erfolge zu erzielen, verband er sich mit dem Direktor des Thaliatheaters C. S. Maurice. Das Hamburger Stadttheater verlor damit seine Selbständigkeit und wurde mit dem Thaliatheater vereinigt.

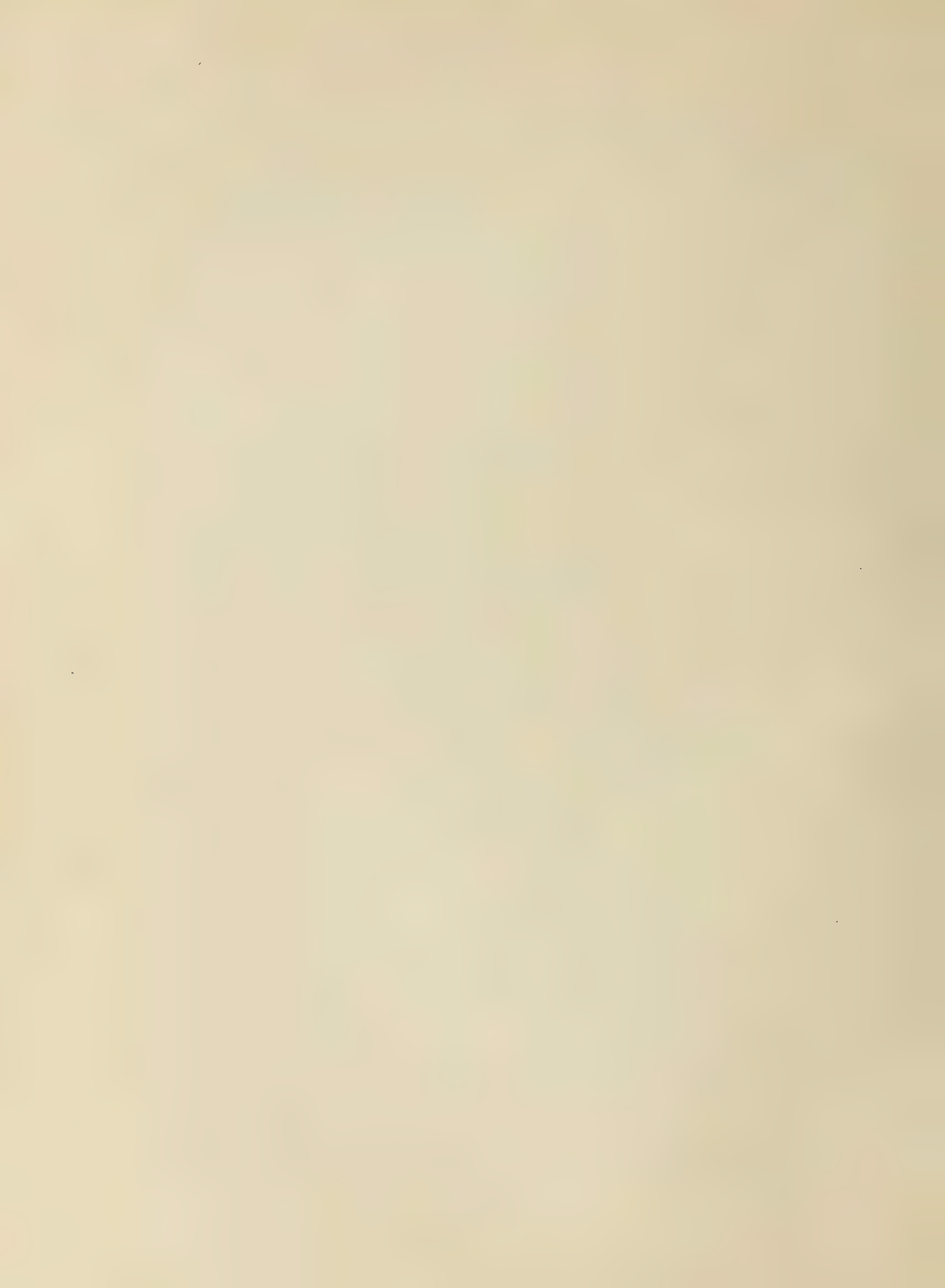


J. B. Baison als Hamlet.

Wir sind beglückt! wir sind entzückt! die Lind hat uns den Kopf verrückt.

Karikatur auf die Begeisterung der Hamburger für Jenny Lind.

Ernst Frensdorff, Berlin.





Versöhnung von Kirche und Bühne, dargestellt auf einem Verherrlichungsbilde für Jenny Lind.



Ferd. Wenzel.

Das Schauspielerpersonal hatte nun bald auf der Bühne „am Dammthor", bald am „Pferdemarkte" zu spielen.

Die Zeit der vereinigten Theater dauerte von 1849—1854. Im Jahre 1852 wurde, um dem Schauspiele neue Anziehungskraft zu geben, Marie Seebach verpflichtet. Von den dramatischen Autoren in dieser Zeit hatte Charlotte Birch-Pfeiffer auch in Hamburg den größten Erfolg; ihre Stücke zogen die Hamburger mit magnetischer Gewalt ins Theater. Trotzdem kamen die Bühnen aus ihrer finanziellen Not nicht heraus. Im Jahre 1854 konnten die Direktoren ihren Verpflichtungen nicht mehr nachkommen; Maurice übernahm wieder allein das Thaliatheater.

Die Jahre 1854—1855 bedeuten für das Hamburger Stadttheater ein Interregnum; 1855 wurde das Haus an den Reeder Slomann verkauft, die Aktiengesellschaft löste sich auf. Im Jahre 1856 pachtete C. A. Sachse das Theater, aber sein Unternehmen brach zusammen. Von 1858—1861 folgte nun die Direktion A. E. Wollheims. Emil Devrient, Bogumil Dawison gastierten. Aber auch Wollheim erlitt finanziell



Johanna Wagner.

Schiffbruch; er schloß während der Sommermonate 1861 das Stadttheater. Er veröffentlichte eine Flugschrift, „Das Hamburger Stadttheater, ein Wort an Hamburger Bürger", in der er darzulegen suchte, daß ohne Subvention kein Theater bestehen könne. Er wies nach, daß da-



Karikatur auf Guthery.

mals jährlich an barem Gelde die Bühnen zu Altenburg 4200 Taler, Berlin 150000 Taler, Braunschweig 40000 Taler, Darmstadt 100000 Gulden, Dessau 30000 Taler, Dresden 80000 Taler, Hannover 73000 Taler, Karlsruhe 120000 Gulden, München 157000 Gulden, Stuttgart 125000 Gulden, Wiesbaden 80000 Gulden u. s. w. bezogen. Das waren in der Tat große und sprechende Summen, die sich nun in der Gegenwart noch bedeutend vermehrt haben! Heute belaufen sich in der Tat die Subventionen der Theater Deutschlands auf Milliarden jährlich; ob die Resultate der ästhetischen Volksbildung

Stadt-Theater.

Heute, Dinstag, den 8. November 1859.
(Bei festlich erleuchtetem Hause.)
Zweite Vorstellung in der Schillerwoche.

1) Jubel-Ouverture, von C. M. von Weber.

2) Schiller's Prolog zu „Wallenstein's Lager",
gesprochen von Fräul. Ledner

3) Große Ouverture zu „Wallenstein's Lager",
ausgeführt von drei Musikchören

Neu in Scene gesetzt,
unter gefälliger Mitwirkung der drei Musikchöre der löbl. hiesigen Garnison

4) Wallenstein's Lager.

Soldatenspiel in einem Aufzuge, von Friedrich von Schiller.

Personen:

Wachtmeister / Trompeter (vom Terzkischen Karabinierregiment)	Herr Schäfer / Herr Feuerstacke	Uhlanen	Herr Wild / Herr Froda
Constabler	Herr Röckel	Bürger	Herr Roberts
	Herr Lampe	Rekrut	Herr Löwe
Zwei Holkische reitende Jäger	Herr Dettmer / Herr Wallbach	Bauer	Herr A. Meyer
		Dessen Sohn	Fräul. Weidemann
Kürassiere	Herr Fr. Devrient / Herr Habermann	Kapuziner	Herr Gorner
		Gefreiter	Herr G. Meyer
Buttlersche Dragoner	Herr Zollmerer / Herr Sebring	Soldatenschulmeister	Herr Balfer
		Marketenderin	Frau Bethmann
Scharfschützen	Herr Rops / Herr Laubeß	Aufwärterinn	Fräul. Stephani
		Ein Soldatenjunge	Friederike Rotenfeld
Arkebusiere v. Regiment Tiefenbach	Herr Eloo / Herr Kobl	Aufwärterinnen	
		Soldaten, Soldatenjungen	
Kroaten	Herr von Bergh / Herr Menzschel	Zigeuner	

Vorkommende Tänze, arrangirt von der Balletmeisterinn Fräul. Lanner
1) Tanz der Marketenderinnen, } ausgeführt vom Corps de Ballet.
2) Zigeunertanz, }

5) Fest-Prolog,

von Theodor Gaßmann, gesprochen von Fräul. Rönnenkamp.
Dazu: **Bilder aus Schiller's Leben,**
unter Mitwirkung des gesammten Personals, arrangirt von L. Flerz und Th. Gaßmann.
Musik vom Kapellmeister Eschborn.

Reihefolge der Bilder: 1) Die Vorlesung der Räuber in der Karlsschule. 2) Des Dichters Flucht. 3) Des Dichters Triumph. 4) Die Dichter-Freunde. 5) Des Dichters Tod. 6) Des Dichters Lorbeerkranz. (Letztes Bild von 70 Personen dargestellt

6) Das Lied von der Glocke,

von Schiller. Zur Darstellung eingerichtet und in Scene gesetzt von Th. Gaßmann.)
Musik von Lindpaintner.

Personen:

Der Meister	Herr Dittmer
Die Meisterinn	Frau Bollert.
Der Altgeselle	Herr Bernhardy.
Gesellen	Herr Wallbach / Herr Stein.
Lehrbursche	Fräul. Stephani.

Lebende Bilder dazu, arrangirt von L. Flerz und Th. Gaßmann.
1) Der Kirchgang. 2) Die Feuersbrunst. 3) Die Schnitter. 4) Die Revolution. 5) Der Friede.

Der scenischen Einrichtung wegen werden die Zwischenpausen etwas länger als gewöhnlich dauern.
(Freibillets und freie Entrée's haben heute überall ohne Ausnahme keine Gültigkeit.)

Preise der Plätze. (Gewöhnliche Preise.)
Erster Rang und Parquet 2 Mk 8 Schill. Zweiter Rang 1 Mk 12 Schill. Dritter Rang 1 Mk 4 Schill.
Numerirter Platz im Parterre 1 Mk. 8 Schill. Amphitheater (dritter Rang) 1 Mk.
Parterre 1 Mk. Gallerie 8 Schill.

Casse-Oeffnung 6 Uhr. Anfang 6½ Uhr.

Mittwoch den 9. und Donnerstag den 10. November:
Keine Vorstellung.



Kopfleiste einer Weihnachtsgratulation aus dem Jahre 1830 mit einer Vignette des Stadttheaters in Hamburg.



Malwina Erck.

bei den durchschnittlichen Kunstleistungen unserer Tage dementsprechend sind, ist eine Frage, die hier nicht erörtert werden kann. Sicher aber ist, daß eine Gesundung der finanziellen Verhältnisse unserer Theater nur dann eintreten kann, wenn die oft unerhört hohen Gagen der darstellenden Künstler, die ihrerseits wieder leider vielfach gezwungen werden, in dem Luxus ihrer Garderoben übertriebene Kosten zu machen, wieder auf ein mittleres Maß herabgesetzt werden. Was erhält oder erhielt gegen die Gage eines darstellenden Künstlers, dessen Kunst doch immerhin nur repro=

Zur Erinnerung an den welthistorischen letzten Directionswechsel am Hamburgischen Stadttheater.



Commentar. Für die am 1. April 1847 begonnene Theater-Ehe der Directoren Baison und Maurice mußte die „schöne Zeit der jungen Liebe" schnell entschwinden. Den Bruch vollendete das einseitig geschehene Wieder-Engagement des Komikers Bruning für das Stadttheater und dessen Gastspiel-Verpflichtung gegenüber der concurrirenden Thaliabuhne. Der freiwillige Austritt des Herrn Maurice, an dessen Stelle Herr Wurda Mitdirector des Stadttheaters ward, löste diese Conflicte. Ohne Erfolg protestirte der frühere Director Cornet gerichtlich gegen die neue Ordnung der Dinge. — Europa blieb ruhig und die Großmächte intervenirten nicht.

Ernst Frensdorff, Berlin.

Wedbigen, Geschichte der Theater Deutschlands.

duktiver Art ist, der dramatische Dichter?! — Wir denken nicht an die Schauspielfabrikanten, sondern an einen Lessing, Kleist, Hebbel, Ludwig! Was erhielten sie?! — Der Dichter ist leider häufig gegenüber dem Schauspieler heute nur — die Staffage. Das ist tieftraurig . . .

STADT-THEATER.
Heute, Freitag, den 20. März 1863.
(176. Vorstellung im Abonnement.)
Zur Nachfeier des 18. März.
Auf vielfaches Begehren
1) Kriegerische Jubel-Ouverture, von Lindpaintner.
2) Fest-Prolog mit lebenden Bildern,
gedichtet und arrangirt von Th. Gaßmann, gesprochen von Fräul. Frohn.
Reihefolge der Bilder
a. Tettenborn's Einzug. b. Gold für Eisen.
c. Nach der Fahnenweihe der Legion.
d. Am Weihnachtsabend. e. Die siegreiche Hammonia.
3) Ouverture zur Oper „Tell", von Rossini.
4) Der Schwur am Rütli.
(Zweiter Act, zweite Hälfte aus „Wilhelm Tell", von Schiller.)
Personen.
Werner Stauffacher, Konrad Hunn, Itel Reding, Hans auf der Mauer, Jörg im Hofe, Ulrich der Schmied, Jost von Weiler — Landleute aus Schwyz — Hr. Hellmuth, Hr. Bernack, Hr. Görner, Hr. Köhler, Hr. Schwarz, Hr. Robert, Hr. Preumayer
Walther Fürst, Rösselmann, der Pfarrer, Petermann, der Sigrist — aus Uri — Hr. Glov, Hr. Löwe, Hr. Sebring
Kuoni, der Hirt, Werni, der Jäger, Ruodi, der Fischer — aus Uri — Hr. Kohn, Hr. Grobe, Hr. Reusch
Arnold vom Melchthal, Konrad Baumgarten, Meier von Sarnen, Struth von Winkelried, Klaus von der Flüe, Burkhart am Bühel, Arnold von Sewa — aus Unterwalden — Hr. Fritsche, Hr. Müller, Hr. Walter, Hr. Jürgen, Hr. Rothe, Hr. Lander, Hr. Meyer
Regisseur Herr Görner.
5) Ein Feldlager der hanseatischen Legion.
Quodlibet-Scene von Th. Gaßmann und M. Preumayer.
Personen.
Offizier der Cavallerie . . . Hr. Jürgen
Feldwebel . . . Hr. Glov
Erster, Zweiter, Dritter — Infanterist der Legion — Hr. Hagen, Hr. Laps, Hr. Franosch
Erster, Zweiter — Infanterist der Legion — Hr. Hermes, Hr. Dulonig
Erster, Zweiter — Artillerist der Legion — Hr. Bronger, Hr. Perche
Ein Kosak . . . Hr. Hedwig
6) Der Tag der Erlösung,
oder
Der 31. Mai 1814.
Schauspiel in einem Aufzuge, von K. Ludw. Schmidt.
(Zum ersten Male dargestellt am Tage des Einzugs der Verbündeten in Hamburg.)
Personen:
Ein alter Bürger . . . Hr. Görner
Seine Nichte . . . Frl. Eby
Sein Nachbar . . . Hr. Köhler
Ein Bürgergardist . . . Hr. Fritsche
Ein englischer, Ein preußischer — Matrose — Hr. Meyer, Hr. Muller
Ein schwedischer, Ein spanischer, Ein hamburger, Ein holländischer — Matrose — Hr. Kohn, Hr. Bethal, Hr. Glov, Hr. Beyer
Bürger, Landvolk.
Regisseur: Herr Görner.
Hierauf
Epilog mit Schluß-Tableau,
gedichtet von Th. Gaßmann, gesprochen von Fräul. Frohn.
Die decorative Ausstattung der Bilder und die neue Decoration im letzten Stücke: „Der Hafen mit dem alten Blockhause", ist von Herrn Witte angefertigt.
Die Musik auf der Bühne, wird von dem löbl. Musikcorps d. 2. Infanterie-Bataillons ausgeführt.
Der scenischen Einrichtung wegen werden die Zwischenacte etwas länger wie gewöhnlich dauern.
Der Prolog ist, sobald er gesprochen, an der Casse für 4 Schill. zu haben.
(Freibillets und freie Entree's haben heute überall keine Gültigkeit.)
Die Verwandlungen werden durch einen grünen Zwischen-Vorhang angedeutet.
Preise der Plätze.
Erster Rang und Parquet 2 Mk. 8 Schill. Zweiter Rang 1 Mk. 12 Schill. Dritter Rang 1 Mk. 4 Schill.
Numerirter Platz im Parterre 1 Mk. 8 Schill. Amphitheater (dritter Rang) 1 Mk.
Parterre 1 Mk. Gallerie 8 Schill.
Casse-Oeffnung 6 Uhr. Anfang 6½ Uhr.
Sonnabend, den 21. März. 12. Gastdarstellung des Herrn Emil Devrient, Ehren-Mitglied des kgl. sächs. Hoftheaters in Dresden, und zum letzten Male unter dessen Mitwirkung: „Das Glas Wasser, oder Ursachen und Wirkungen", Lustspiel in 5 Aufzügen, nach Scribe, von A. Cosmar. Viscount von Bolingbroke: Hr. Emil Devrient.
Billet-Verkauf von 10—2 Uhr.

Von 1862—1866 lag die Direktion des Hamburger Stadttheaters in den Händen B. A. Hermanns. Die Stadt zählte im Jahre 1867 bereits 160000 Einwohner ohne die Vorstädte und das Landgebiet. Hermann begegnete großen Schwierigkeiten, als er an die Spitze des schwankenden Unternehmens trat. Aller Glaube an die Lebensfähigkeit des Hamburger Stadttheaters war geschwunden. Aber Direktor Hermann lenkte glücklich das Fahrzeug durch Klippen und Stürme. Am 7. Oktober 1862 wohnte Gounod, der Komponist des „Faust", der Aufführung dieser Oper persönlich bei, und im Jahre 1863 trat Ernst Possart für ein Jahr als Charakterspieler in den Verband des Stadttheaters ein. Emil Devrient spielte am 30. April 1863 in Calderons „Das Leben ein Traum", und Hermann Hendrichs trat 1864 in Müllners Schicksalstragödie „Die Schuld" auf. Recht erfreulich war das Opernrepertoir von 1862—1866. Desirée Artôt, Therese Tietjens, Pauline Lucca u. a. gastierten, und 1865 wurde Gustav Gunz engagiert, einer der gediegensten Mozartsänger.

Im Jahre 1866 übernahm J. C. Reichardt die Leitung des Stadttheaters. Es fiel unter ihm einer moralischen Versumpfung anheim, zu

einer Zeit, da gerade hundert Jahre seit der Eröffnung des „Nationaltheaters" unter Seyler verstrichen waren, 100 Jahre seitdem Lessing als Dramaturg in Hamburg gewirkt. An dem Säkulartage (22. April 1867) wurden Verdis „Rigoletto" und F. v. Suppés „Die schöne Galathee" gegeben! In der ganzen Zeit, wo J. C. Reichardt die Direktion führte, ist nichts Bemerkenswertes aus der Geschichte des Stadttheaters zu verzeichnen, außer drei Gastrollen von Charlotte



Theodor Wachtel.



J. H. Schäfer.

Wolter, Marie Niemann-Seebach und Klara Ziegler. Künstlerisch war die Direktion Reichardt von Anfang an bankrott, sie wurde es auch finanziell an ihrem Schlusse, und zwar mit mehr als 40000 Talern.

Von 1869–1871 übernahm M. Ernst die Leitung des Hamburger Stadttheaters. Von irgendwelchen, für die Kunst ersprießlichen Ergebnissen war auch unter ihm nichts zu finden; das Drama blieb das Stiefkind. Schon

am 22. März 1871 schloß das Hamburger Stadttheater seine Pforten. Vom 1. September 1871—1873 nahm B. A. Hermann zum zweiten Male die Direktion in die Hände. Nach der jahrelangen Mißwirtschaft hatten die Hamburger gar kein Interesse mehr an dem Theater am Dammthor. Dennoch fallen in diese Zeit die Anfänge einer Aktienunternehmung behufs Errichtung eines neuen Theaters auf dem Neumarkte. Direktor Hermann wandte sich an die begüterten Theaterfreunde Hamburgs. Ein Komitee bildete sich bald, um der Bühne beizustehen, und aus dieser tatkräftigen Hilfe entwickelte sich eine neue, schöne Zukunft für das Institut. Hermann gewann das Personal des Königlichen Theaters in Hannover zu regelmäßig wiederkehrenden Gesamtgastspielen, ebenso die Schauspieler des Hoftheaters in Schwerin. Von Hannover kamen Karl Sontag, Rosa Preßburg und Franziska Ellmenreich. Diese, 1849 in Schwerin geboren, gefiel vortrefflich als junger Goethe, Sontag als Königsleutnant. Im ganzen ist die zweite Direktionszeit B. A. Hermanns eine erfreuliche, er war der relativ beste Direktor, den Hamburg seit Jahren wieder gehabt hatte.



Das jetzige Stadttheater in Hamburg.

Jenes Komitee, welches den Subventionsfonds für B. A. Hermann zusammengebracht hatte, beschloß nun auch, für Hamburg ein gutes, der Würde der Stadt entsprechendes Theater neu zu schaffen. Im Jahre 1872 erließen die Komiteemitglieder einen Aufruf, der bekannt gab: man werde zur Erreichung ihres Zieles einer Summe von 485000 Gulden bedürfen, das siebzehn Jahre lang im R. M. Slomanschen Besitze gewesene Haus sei für 285000 Gulden zu erwerben. Sein Umbau und die Neuausstattung würden 200000 Mark erfordern. Eine Aktiengesellschaft bildete sich daraufhin

im Jahre 1873. Diese kaufte das alte Theatergebäude für 390000 Mark. Da das Aktienkapital zuletzt die Höhe von 798000 Mark erreicht hatte, so konnte der würdige Umbau des Theaters erfolgen. Der Architekt Martin Haller führte ihn in den Jahren 1873 bis 1874 aus; er kostete 570000 Mark. Die Bibliothek, Garderobe, Dekorationen und Requisiten wurden ergänzt und erneuert, und bald fand das neuerstandene Gebäude allseitig regen Beifall. Schön ist in der Tat die große Eingangshalle mit ihren an beiden Seiten angebrachten breiten Freitreppen. Auch die untere Eingangshalle, von der die Zugänge nach dem Parkett und dessen Logen führen, ist mit ihren Säulengängen besonders beachtenswert. Der charakteristische Hauptschmuck des Zuschauerraumes, die freiliegenden Logen, Schinkels geniale Idee, blieb unverändert.

Vom 1. September 1874 ab wurde das umgebaute und renovierte Stadttheater zu Hamburg an Bernhard Pohl, genannt Pollini, geboren am 12. Dezember 1836 zu Köln, auf 10 Jahre gegen eine jährliche Summe von 12000 Talern verpachtet. Er hinterlegte ferner eine Kaution von gleicher Höhe und verpflichtete sich, 2 1/2 % der Bruttoeinnahme als Tantième an die Aktiengesellschaft zu zahlen. Wasser, Gas, 5 Millionen Kubikfuß jährlich, lieferte die Stadt, ohne Steuer oder Abgaben zu beanspruchen. Ein neues Künstlerpersonal wurde zusammengestellt, und das umgebaute Schauspielhaus wurde am 16. September 1874 mit Richard Wagners „Lohengrin" eröffnet, dem Webers

Stadt-Theater.

(Direction: **B. Pollini.**)

Montag, den 21. September 1874.

5 Abonnements-Vorstellung.

Auftreten des Königlich Bairischen Kammersängers Hrn. **Franz Nachbaur** und der Sängerin Fräul. **von Bretfeld.**

Lohengrin.

Große romantische Oper in drei Aufzügen von Richard Wagner.

(In Scene gesetzt vom Oberregisseur Herrn M. Schloss.)

(Dirigent Herr Capellmeister Saar.)

(Mit vollständig neuen Decorationen, Costümen und Requisiten.)

Personen:

Heinrich der Vogler, deutscher König . . . . Hr. Kögel
Lohengrin . . . . Hr. Franz Nachbaur
Elsa von Brabant . . . . Frl. von Bretfeld.
Herzog Gottfried, ihr Bruder . . . . * * *
Friedrich von Telramund, brabantischer Graf . Hr. Reichmann
Ortrud, seine Gemahlin . . . . Frl. Borée
Der Heerrufer des Königs . . . . Hr. Schmid
Edelknaben der Elsa . . . . Frl Kaps, Frl Heidelberger, Frl Hasselt, Frl. Steinwerder

Sächsische und thüringische Grafen und Edle Edelfrauen. Edelknaben, Männer, Frauen, Knechte

Antwerpen. Erste Hälfte des zehnten Jahrhunderts.

Sämmtliche neuen Costüme nach Angabe und unter Leitung des Garderobe-Inspectors Herrn Carl Eberius und der Ober-Garderobiere Frau Stengel

Waffen und Rüstungs-Gegenstände von Le Blanc in Paris, Görsch und Schneider in Berlin und Euchler in Dresden.

Die neuen Decorationen: Act 1: **An der Schelde,** Act 2: **Burghof,** Act 3: **Elsa's Brautgemach,** aus dem Atelier des Herrn Lütkemeyer in Coburg.

Der Zwischenacts-Vorhang, sowie die grüne Verwandlungsgardine sind vom Decorationsmaler Herrn Gruner angefertigt.

Richtige Textbücher sind nur an den Kassen und Rangen zu haben.

Preise der Plätze: Große Preise: 1. Rang, Parquet und Parquetlog Ct.ℳ 5. (Rℳ 6.) 2. Rang-Mittelloge 3ℳ 4ß. (Rℳ 3. 90.) 2. Rang-Seitenloge 2ℳ 8ß. (Rℳ 3.) 3. Rang-Amphitheater 2ℳ 4ß (R.ℳ 2. 70.) 3. Rang-Seitenloge 1ℳ 12ß. (Rℳ 2. 10.) Nummerirtes Parterre 2ℳ 8ß. (Rℳ 3) Parterre 1ℳ 4ß. (R.ℳ 1. 50) Gallerie 10ß. (75₰)

Ueber die bestellten Billets, welche bis 11 Uhr Vormittags nicht abgeholt sind wird anderweitig verfügt.

Cassa-Oeffnung 6 Uhr. Anfang 7 Uhr.

Dienstag, den 22. September. (6. Abonnements-Vorstellung.)
Maria Stuart. Trauerspiel in 5 Aufzügen, von F. von Schiller.

Jubelouverture und ein Prolog von Dr. Rud. Löwenstein vorausging. Der erneute Aufschwung des Hamburger Stadttheaters kam sehr bald den Künstlern zugute. F. L. Schröder hatte seine Schauspieler nicht höher als mit 900 Talern jährlich besoldet. Pollini zahlte seiner Primadonna im Jahre 1874 schon 6000 Taler für 8 Monate. Der erste Tenor erhielt 1500 Taler monatlich. Natürlich wurde diese Erhöhung der Gagen dem Publikum aufgebürdet; die Preise der Plätze mußten erhöht werden, und dadurch wurden ganze Schichten der Bevölkerung vom Besuche des Theaters ausgeschlossen. Gleichwohl war die Teilnahme des Publikums für das Institut groß, so daß Direktor Pollini im ersten Jahre lediglich aus Abonnements- und Tageszahlungen zwischen 8- und 900 000 Mark erzielte. Schwerlich ist in Deutschland eine zweite Stadt vorhanden, deren Publikum der Bühne so ungeheure Summen zuwandte, wie Hamburg. Die Gesamteinnahmen, welche Pollini, während der ersten vier Jahre erzielte, beliefen sich auf 3 487 923 Mark. Diesen Erfolg verdankte das Institut lediglich seiner eigenen Kraft. Allein bei den großen Ausgaben für Gagen und Benefize, die allein mehr als zwei Drittel der drei und eine halbe Million verschlangen, blieb der tatsächliche Gewinn für den Direktor nur ein geringer, wenn die dramatischen Autoren und Komponisten auch mit immerhin dürftigen Summen abgefunden wurden. Da wurden im Jahre 1875 seitens der Stadt dem Theater jährlich 3 Millionen Kubikfuß Gas und eine Subvention bewilligt.



Eleonore von Bretfeld.

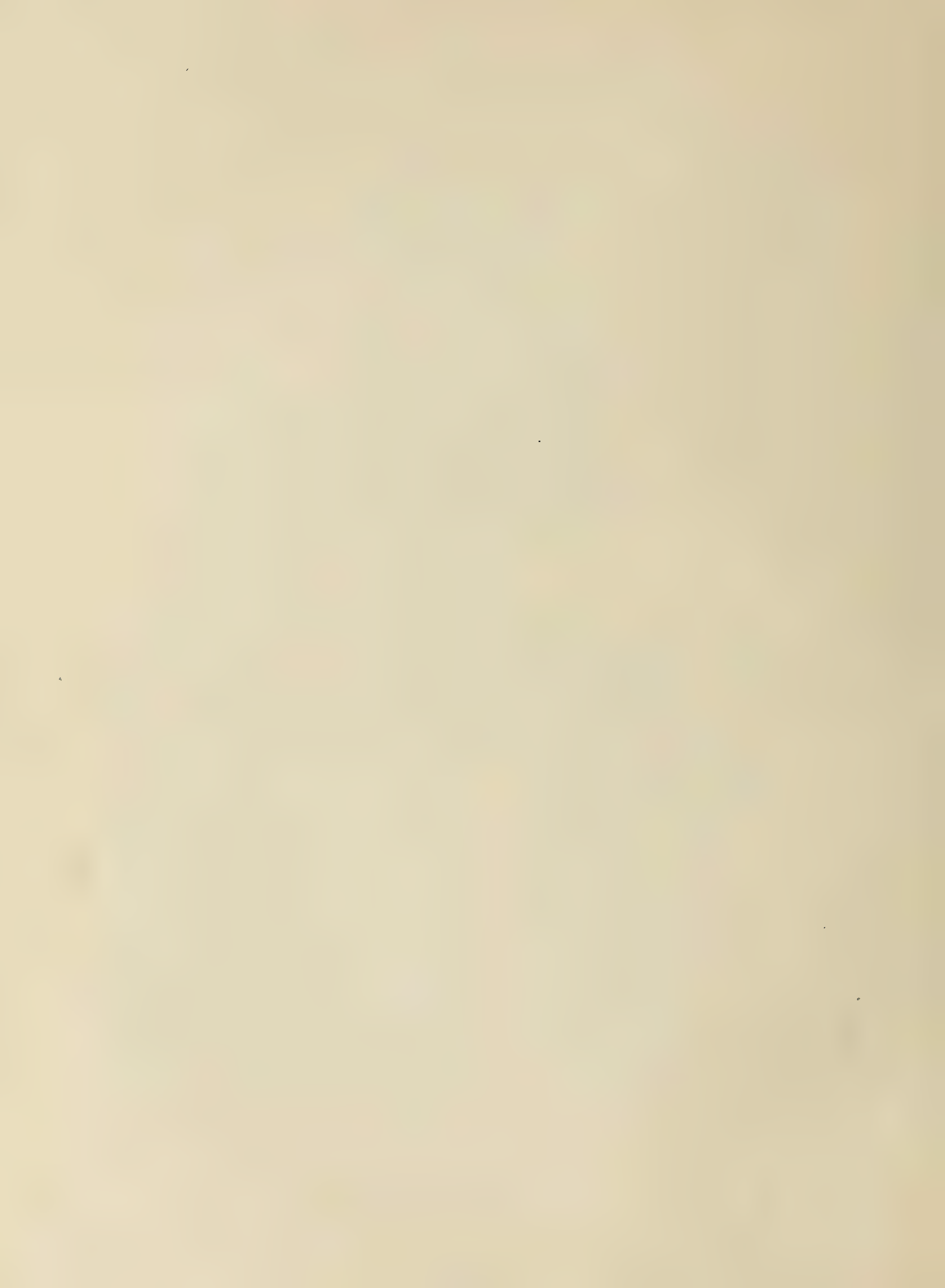
Am 3. Mai 1877 wurde das 50jährige Jubiläum des Gebäudes mit Aufführung von Goethes „Egmont", dem sich ein Epilog von Dr. Rud. Löwenstein und ein Tableau anschloß, festlich begangen. Zur Erinnerung







Heinrich Bötel.



an den Tag ließ Pollini ein Gedenkblatt anfertigen; es zeigte oben links das alte Ackermann=Schrödersche Theater, rechts das neue von 1827, in der Mitte das neue, wie es 1874 umgebaut worden war.

Im gleichen Jahre übernahm Pollini auch die Leitung des Altonaer Stadttheaters. Im Jahre 1878 ersuchte der Direktor die Bürgerschaft um jährlich 60000 Mark Zuschuß, da die bisher bewilligten Unterstützungen nicht



Die Mädchen in Uniform.

Achtung, steht Euch ganze Compagnie, schultert das Gewehr!
Augen links Brust heraus! Welche Freude; seht da kommen sie
Nun giebts in der Vestung doch mal Saus und Braus Ha! wie
sind sie schlank und flink wie flimmert ihr Gewehr, und
mit welcher Fröhlichkeit schreiten sie einher!

Vivat, dreimal hoch das Soldaten Leben!
Es wird Freude noch, Ruhm und Ehr' uns geben
Euch Mädchen fein und zart, bange für unser Leben;
Denn Männer unsrer Art hat's noch nie gegeben

Karikatur.

mehr ausreichten. Der ganze finanzielle Ubelstand kam daher, daß auch die Schauspieler sich immer mehr als Kinder der Geldepoche zeigten. Pollinis Gesuch wurde in veränderter Form bewilligt, d. h. der Staat Hamburg gewährte der Stadttheatergesellschaft vom 1. Januar 1878 ab vorläufig auf 5 Jahre, neben den dem Theater bisher gewährten Unterstützungen, 1. einen jährlichen Barzuschuß von 30000 Mark; 2. die Stadttheaterge=sellschaft erwirbt das Bühneninventar und emittiert zur Beschaffung der für diesen Zweck erforderlichen Geldmittel eine Anleihe von 150000 Mark;

3. die Gesellschaft schließt einen neuen, vom Senate zu genehmigenden Pachtvertrag vorläufig von 5jähriger Dauer und zwar auf der Grundlage, daß der Pächter für das Theatergebäude und Inventar eine feste Pacht von 10000 Mark zahlt, und dieser als Direktor ein Gehalt von 15000 Mark jährlich erhält.

Am 26. November 1897 starb Pollini, eine der markantesten Erscheinungen des modernen Theaterlebens. Pollini hat das Hamburger Stadttheater vor seinem Verfalle gerettet. Weder Sachse (1855—56) noch Wollheim (1856—62) vermochten die verrotteten Zustände zu bessern. Auch Reichardt hatte kein Glück; erst B. A. Hermanns praktische Tüchtigkeit und ernste künstlerische Gesinnung brachten es in der Oper zu einigem Erfolge.

Der kluge und energische Pollini erzielte mit der großartigen Hebung der Hamburger Bühnen die größten Erfolge. Der kleine Sänger von ehedem, der sich als Impresario der italienischen Artôt-Operntruppe einen Namen gemacht hatte, war zuletzt ein mächtiger, selbständiger Bühnenleiter, der alles, was in der Theaterwelt Geltung hatte, an sich zog. Er war „Großkaufmann" der Kunst; er verstand es, durch eine geschickt inspirierte und immer in Atem gehaltene Presse seinen Ruhm auch nach außen zu tragen, und er hat sich in der Tat viele Verdienste um das Kunstleben der altberühmten Hansestadt erworben, die ihm nie vergessen werden dürfen. Er setzte in Hamburg schließlich ein gewisses Bühnenmonopol für sich durch, denn er übernahm nicht nur die Leitung des Altonaer Stadttheaters, sondern auch die des Thalia-Theaters. Seine offene und seine heimliche Liebe war und blieb die Oper. Die Hamburger Oper wurde unter ihm maßgebend und für neue Werke und Kunstkräfte häufig bahnbrechend. Ihr führte er die teuersten Kräfte zu, die er als kluger Geschäftsmann — ein solcher war Pollini in erster Reihe — auch anderweitig auszunutzen verstand. Der durch Pollini vom Droschkenkutscher zum Ritter des hohen C erhobene Bötel war einige Monate im Jahre im Hamburger Stadttheater tätig und wurde alsdann als Gast versandt; ähnliche Pachtverträge schloß er auch mit anderen Gesangskoryphäen ab, den letzten dieser Art mit der berühmten Münchener Hof-Opernsängerin Milka Ternina, der er ein jährliches Einkommen von 60000 Mark garantierte. Pollini war auch der erste Direktor,

Karikatur auf die Konkurrenz der verschiedenen Hamburger Theater.

Ernst Frensdorff, Berlin.

der im Jahre 1880 einen Wagnerzyklus brachte, in dem nur „Tristan" fehlte. Von neueren Komponisten fand nach Wagner Rubinstein die umfassendste Pflege, und Rubinstein dirigierte hier öfter seine „Makkabäer", seinen „Dämon" und „Nero". Im ganzen hat Pollini 175 Opernovitäten gebracht, von denen 51 überhaupt zum ersten Male in Deutschland auf der Hamburger Bühne gegeben worden sind. Pollini verstand es vortrefflich, gute Kräfte um sich zu vereinigen, so Joseph Sucher, den hervorragenden Wagnerdirigenten, und seine Frau, die gefeierte Primadonna Rosa Sucher-Hesselbeck; ferner Katharina Klafsky, das Ehepaar Lißmann, H. Wiegand, R. Wittekopf, B. Demuth, W. Vilmar, F. Nachbaur, Franz Diener, Max Alvary, Willy Birrenkoven, Heinrich Bötel u. a.

Aber auch im Schauspiel führte Pollini bessere Zeiten herauf. Nach beiden Seiten hat er Ersprießliches für seine Bühnen geleistet, und mit Recht wird sein Andenken in Ehren gehalten.

Nachdem Hofrat Pollini am 26. November 1897 gestorben war, übernahmen Franz Bittong, der bisherige Oberregisseur, und Max Bachur, der Geschäftsführer des Verstorbenen, der zugleich mit dem Rechtsanwalt Dr. Heinrich Dornenberg als Testamentsvollstrecker eingesetzt war, die Leitung der drei Theater — Stadttheater von Hamburg und Altona und Hamburger Thalia-Theater — zunächst für Rechnung des Nachlasses für die Zeit bis Schluß des laufenden Theaterjahres. Am 6. Januar 1898 wurde die Pacht und Direktion der beiden Stadttheater seitens des Verwaltungsrates der Hamburger Stadttheater-Gesellschaft (Präsident: Senator W. O'Swald), resp. seitens des Vorstandes der Aktiengesellschaft des Altonaer Schauspielhauses an Franz Bittong und Max Bachur vom 1. September 1898 ab auf fünf Jahre übertragen. Das Thalia-Theater, das Eigentum Pollinis war, wurde seit dessen Tode von Bittong und Bachur für Rechnung des Nachlasses weitergeführt.

Die kunstsinnige Bevölkerung der beiden Nachbarstädte begrüßte die beiden Männer in ihrem neuen Amte als Direktoren der drei Theater, um die sie sich in vieljähriger Tätigkeit bereits Verdienste erworben hatten, und mit deren künstlerischem und geschäftlichem Organismus sie vertraut und verwachsen waren, mit Freude und Genugtuung.

So war es denn nach dem Ableben Pollinis zweckentsprechend, daß die Verwaltungsräte der beiden Stadttheater über die zahlreichen auswärtigen Bewerber hinweg den genannten beiden Herren, die recht eigentlich die Direktionsräte Pollinis gewesen, die Pacht und Direktion unter den günstigsten Modalitäten antrugen.

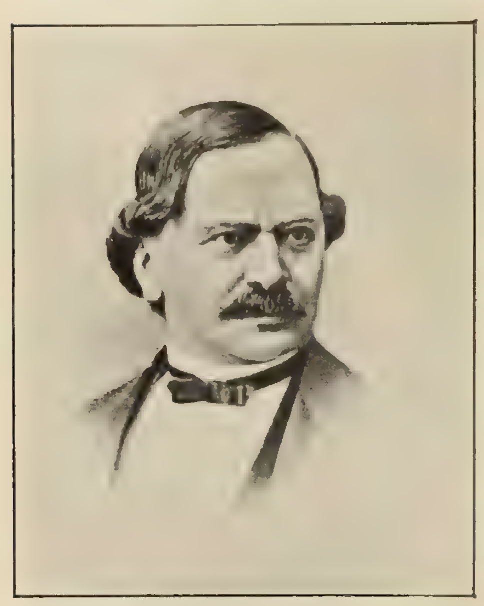

Direktor Pollini.

Die jüngste Geschichte dieser Bühnen hat vollends jenen Entschluß gerechtfertigt. Dieselben haben, gleichwie das Thalia-Theater, unter der neuen Direktion Bittong-Bachur ihren früheren Rang bewahrt. Der Künstlerverband für Oper, für Schauspiel und Lustspiel ꝛc. wurde besonders in den letzten Jahren durch eine große Anzahl neuer Kräfte verstärkt, das Repertoir in jeder Richtung erweitert und vervollkommnet; es umfaßt neben dem Besten vom Alten eine Fülle der bedeutendsten neueren Werke. Ganz besondere Sorgfalt wird unter bewährter Regie der stilgerechten Inszenierung zugewandt, und für die Neuausstattung großer dramatischer Werke, wie beispielsweise des „Julius Cäsar", der beiden Teile des Goetheschen „Faust" ꝛc., und bedeutender neuer und älterer Opern werden große Mittel aufgeboten. Eine der ersten und verdienstlichsten Taten der neuen Direktion war die Einführung klassischer Vorstellungen für Volksschüler, die nun in jeder Saison geboten werden und in ihrer eigenartigen Einrichtung, wobei die Direktion in uneigennützigster Weise verfuhr, vorbildlich geworden sind. Zu den wichtigsten Reformen gehört ferner die Tieferlegung und Verdeckung des Orchesters nach Bayreuther Muster, die gleichzeitig mit der äußeren Renovierung des Hamburger Stadttheaters ins Werk gesetzt ist. Die Direktion Bittong-Bachur war auch die erste, die (im Februar 1899) eine

Vorstellung zum Besten des (Wiesbadener) Gustav Freytag-Denkmals veranstaltete, die unter Mitwirkung erster Kräfte des Stadt- und Thalia-Theaters ein gutes Resultat erzielte, und bald darauf ließ sie eine Vorstellung zum Besten des Hamburger Brahms-Denkmals folgen, wie sie sich und ihre Bühnen stets bereitwillig in den Dienst idealer und gemeinnütziger Unternehmungen stellt. Eine rege Aufmerksamkeit widmet sie auch der Feier von Gedenktagen deutscher Heroen, der großen Dichter und Komponisten.

Alles in allem herrscht an den Hamburger Theatern künstlerisches Leben, und in Fortentwicklung der besten Traditionen bilden sie nach wie vor einen festen Hort, eine Heimstätte der Blüte deutsch-nationaler und fremdländischer Literatur und Kunst alten und neuen Stils.

Seit 1898 ist das Hamburger Stadttheater auch mit dem Altonaer Stadttheater vereinigt. Unter der Direktion Bittong-Bachur wurden Werke von Hauptmann, Sudermann, Fulda, Halbe, Dreyer, Schnitzler, Rosmer, Hartleben, ferner das vieraktige Trauerspiel „Almansor" von Heine neben Dramen unserer Klassiker und Nachklassiker, sowie Ibsens, Björnsons, Rostands, Oskar Wilde u. s. w. zur Aufführung gebracht. Auch traten im Schauspiel wie in der Oper berühmte Gäste auf. Am 8. Oktober 1904 starb der Direktor Franz Bittong, worauf Direktor Bachur die Leitung der vereinigten Stadt- und Thaliatheater allein übernahm.



Direktor Cheri Maurice.

b) Das Thalia-Theater in Hamburg.

Im Jahre 1826 kam Cheri Maurice, 1805 in Frankreich geboren, nach Hamburg. Sein Vater, welcher hier 1827 das Tivoli-Etablissement übernahm und daselbst

1829 ein Sommertheater gründete, übergab seinem Sohne die Leitung der Vorstellungen. Dieser entwickelte Geschick und Energie, so daß ihm in Verbindung mit Gaßmann nach zwei Jahren die Direktion des Theaters



Jetzt ist die ganze Familie beisammen!!!
Herr Meyer vom Theater in der Steinstraße in Hamburg
als geplagter Ehemann
in dem Vaudeville: Ein Sonntag in Pankow.

in der Steinstraße anvertraut wurde. Dieses zweite städtische Theater, für welches 1818 ein eigenes Gebäude errichtet wurde, hatte sich schon vor Maurice aus den bescheidensten Anfängen entwickelt. Von der Zeit an (1831), wo Maurice als Mitdirektor eintrat, kam Einheit und Leben in die Leitung der Bühne.

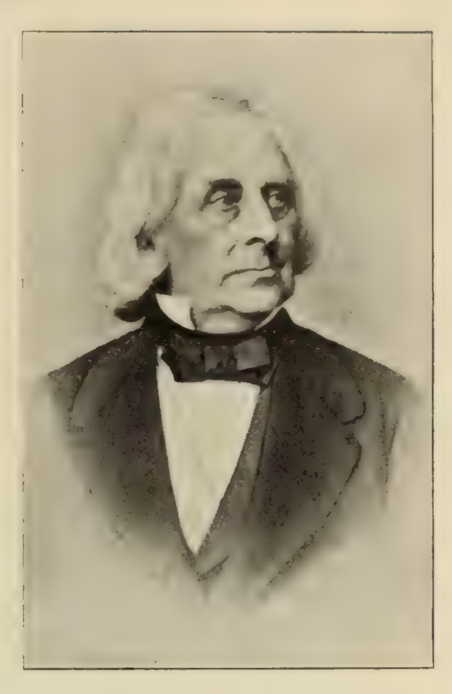


Spottbild auf den durch den beschleunigten Aufbau des Thaliatheaters verursachten Unglücksfall.

Im Jahre 1842 erhielt Maurice die Erlaubnis zur Begründung eines neuen Theaters. Nach den Entwürfen der Architekten Meuron und Stammann wurde ein neues Schauspielhaus erbaut, welches 1500—1800



Spottbild auf zwei Hamburger Lokalschriftsteller.



Der lieben kleinen Helene Fronsdorff zur Erinnerung H. Marr.
Hamburg 13 Sept 1870.



Das Thalia-Theater in Hamburg.

Personen faßt. Das Parterre hat bei einer Breite von 95 Fuß und einer Tiefe von 59 Fuß 800 Sitzplätze. Die Höhe der Ränge beträgt 10 Fuß. Alle Ränge sind mit drei Eingangstüren

und drei auswärts gehenden sogenannten Nottüren versehen. Das Foyer hat 40 Fuß Tiefe und 42 Fuß Breite. Die Bühne hat bis zum Schnürboden 62 Fuß Höhe, 69 Fuß Breite, 60 Fuß Tiefe und 30 Fuß Spielraum. Am 9. November 1843 wurde das neue Haus als „Thalia-Theater" glanzvoll eröffnet.*) Maurice bewährte sich als tüchtiger Leiter, und obschon ihm weder die Aufführung einer Oper, noch die des ernsten Dramas gestattet war, wurde er ein gewichtiger Konkurrent des Stadttheaters.



Carl Aug. Görner.
Karikatur der Reichsfackel 1872 Nr. 14 zu dem 50jährigen Jubiläum des Schauspielers.

Am 1. April 1847 trat Maurice die Mitdirektion des Stadttheaters an; nach 6 Monaten trat er schon wieder aus, um seine Kräfte ganz dem Thalia-Theater zu widmen. Im Jahre 1848 gastierten dort Devrient und Hendrichs, ebenso Charlotte Birch-Pfeiffer. Heinrich Marr wurde Oberregisseur des Thalia-Theaters.

Am 1. April 1849 übernahm Maurice wieder mit J. Wurda die Leitung des Stadttheaters; dieser Wiedereintritt führte zu der Vereinigung der beiden städtischen Bühnen, welche bis zum 1. August 1854 dauerte, wo sie gewaltsam wieder gelöst wurde. Maurice trat aufs neue an die Spitze des Thalia-Theaters und eröffnete dasselbe am 4. November 1854 unter nicht günstigen Auspizien. Aber bald überwand er alle Schwierigkeiten.

*) Das Haus ist seitdem mehrfach renoviert worden.

Hamburg, 13. 5. 71.

Lieber Herr Entsch!

Die mir von Ihnen gemachte Offerte beantworte ich dahin: - Eine Stellung, wie Sie meinige hier abzugeben, [illegible] nur ein bedeutendes Aequivalent dafür bieten. Wohl kein Theater in Deutschland, ein großes Wort, hat künstlerisch einen solch unbeschränkten Wirkungskreis; - neben das Bewußtsein, die Direktion durch meine gewöhnliche Pflichterfüllung zu außergewöhnlichen Gefälligkeiten, als da sind Ehrensold etc. etc. veranlaßt zu haben.

Pekuniär stehe ich mich hier auf 2600 Thaler einschließlich Benefiz und Spielgeld, durch beide mal mehr, mal weniger. Mit Ablauf meines Contracts bin ich aber gageberechtigt, trete ich jedoch früher aus dem hiesigen Verbande, so habe ich, laut Statuten keinen Antheil am Pensionsfond mehr!

Wenn Sie, lieber Freund, daß ist meine jetzige Lage [illegible] würde ich einem so ehrenvollen Rufe, wie dem nach Berlin, gern folgen, da ich ein für meine Zukunft gesichertes Verhältniß vorziehen würde. Für die von Ihnen mir gemachte Offerte sind meine Bedingungen, - auf einem vorausgegangenen Gastspiel, - jährliches Einkommen 4000 Thlr außer den üblichen Ferien unbedingt einen Monat Urlaub im Winter. Wer mein Repertoir verlangt, so ist dasselbe im Posse- und Lustspiel wie Posse [illegible]

Autogramm von Emil Thomas.

sehr erwartetes.

Ambrosi in „Viel Lärm um nichts", „Vetter von Landig",
Lämmchen in „Rosen", Krone in „Rosenmüller und Finke",
Schelle in „Pfarrköchin", Mengler, Liborius, Krusi
in „Doktorchen", sowie in allen Possen von Raimund,
Angely und Kalisch etc. etc.: alles ist verabredet.
Daß die strengste Discretion obwaltet, ist bei uns
selbstverständlich.

Dies, mein lieber Freund, meine Antwort auf
Ihr Schreiben, dessen eine geneigte Gegenantwort
zurückerwartet

Ihr
Sie herzlich grüßender
Emil Thomas.


Frl. Janisch.

Als im Jahre 1856 der Direktion das Lustspiel und die Posse unbeschränkt als Gebiet ihrer Tätigkeit zugewiesen ward, erglänzte der Glücksstern Maurices in ungetrübter Helle. Großen Erfolg hatte Friederike Goßmann als „Grille". In der Spielzeit 1860/61 trat die treffliche Soubrette Anna Schramm auf. Am 9. November 1868 konnte Maurice die Feier des 25jährigen Bestehens des Thaliatheaters begehen. Maurice wußte sein Theater zur Pflanzstätte vieler Talente zu machen, die zu Ruhm gelangt sind.

Im Jahre 1881 feierte Maurice sein 50jähriges Direktionsjubiläum und


Clara Heese.


Clara Heese.

trat dann 1885 das Thaliatheater seinem Sohne Gustav ab, der sich mit Pollini in der Führung dieses Theaters und der Stadttheater von

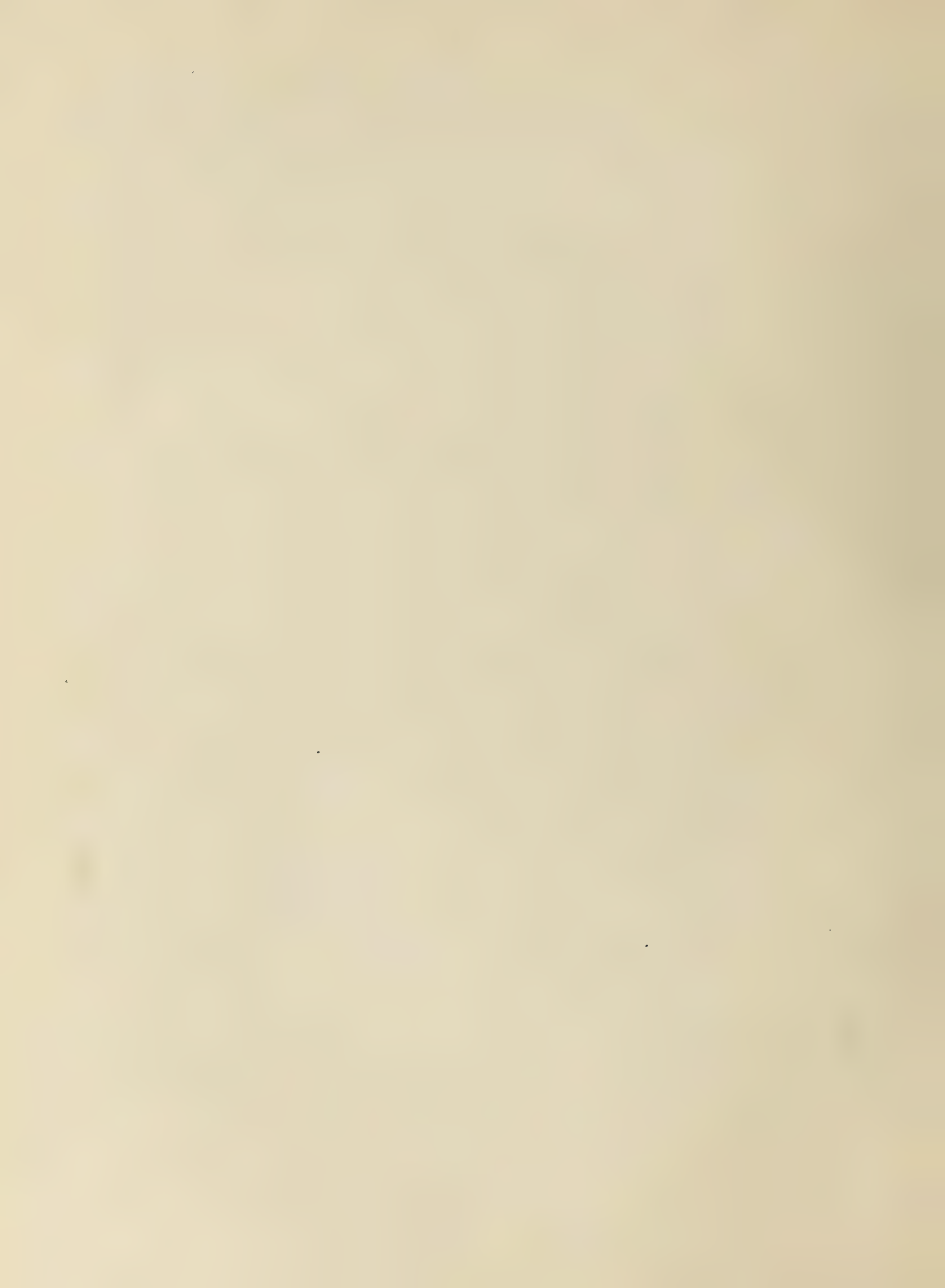


Ausschmückung des Thaliatheaters zum 25jährigen Jubiläum.
(Nach einem Originalaquarell.)

Hamburg und Altona vereinigte. Diese Verbindung währte zwei Jahre. Dann übernahm Gustav Maurice die alleinige Leitung des Thalia-Theaters. Nach seinem Tode — 23. Oktober 1893 — übernahm wiederum der alte



Emil Thomas.



Maurice die Leitung des Thalia-Theaters und im folgenden Jahre verkaufte er das Theater an Pollini, der vom 1. August 1894 ab alleiniger Besitzer und Direktor des Theaters war.

Regiesitzung des Thalia-Theaters in Hamburg.
Direktor Bittong. — Regisseur Pochmann. — Oberregisseur Flashar. — Direktor Bachur.

Am 27. Januar 1896 starb Cheri Maurice; am 26. November 1897 starb Pollini, und seit dem 27. November 1897 ward das Thalia-Theater von Franz Bittong und Max Bachur für Rechnung des Nachlasses geführt. Nach dem Ableben des ersteren am 8. Oktober 1904 übernahm Max Bachur die alleinige Direktionsführung.



Das deutsche Schauspielhaus in Hamburg.

Das neue deutsche Schauspielhaus in Hamburg, welches zu den schönsten und nach der Seite der Feuersicherheit hin zu den praktischst gebauten Kunststätten Deutschlands zählt, ist außerordentlich schnell unter den Sympathien der Einwohnerschaft Hamburgs geschaffen worden.

Zu Anfang des Jahres 1900 begannen die Kommissionsverhandlungen zur Begründung eines „Deutschen Schauspielhauses" in Hamburg, am 20. Juni wurde die konstituierende Versammlung der Aktiengesellschaft „Deutsches Schauspielhaus" unter dem Vorsitz des Rechtsanwalts Dr. Antoine-Feill abgehalten, und einen Monat später schloß sich die Publikation der Eintragung in das Handelsregister an, mit einem Grundkapital von einer Million Mark, eingeteilt in 1000 auf Inhaber lautende Aktien zu je 1000 Mark, die von 84 Teilnehmern gezeichnet waren.



Ehemaliges Englisches Tivoli, Stätte des jetzigen deutschen Schauspielhauses in Hamburg.

Am 12. August 1900 wurde auf der Stelle, auf welcher sich ehemals das englische Tivoli erhob, jenem Terrain, das von der Kirchenallee, dem Borgesch und der Kapellenstraße begrenzt wird, der Grundstein zu der neuen Kunststätte Hamburgs gelegt, unweit dem neuen Zentralbahnhofe.

Der Prachtbau des „deutschen Schauspielhauses" ist von der bekannten Wiener Architekturfirma Fellner und Helmer entworfen und aufgeführt

worden. In seinem leichten Renaissancestil erinnert er an die namhaftesten Theaterbauten der jüngsten Vergangenheit. Der Zuschauerraum faßt 2000 Personen; der Orchesterraum ist nach Bayreuther Vorbild verdeckt. Als geistigen Heroen des Hauses hat man in sechs Nischen durch Büsten den sechs Dramatikern: Goethe, Schiller, Lessing, Kleist, Shakespeare und Grillparzer gehuldigt. Der ganze reiche plastische und malerische Schmuck gibt dem Hause ein schönes Aussehen.

Die von Professor von Berger geleitete Bühne gehört der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Schauspielhaus". Die Jahrespacht beträgt 120000 M. und auch hier haben die Aktionäre weniger an materielle Vorteile als an ein künstlerisches Programm gedacht, das an dem von ihnen begründeten Theater durchgeführt werden sollte. Die Aktionäre sind hier mehr Mäcene als Geschäftsleute. An keinem Privattheater wird so aus dem vollen geschöpft wie hier, finanzielle Einschränkungen, die auch künstlerische bedeuten könnten, gibt es hier nicht, und wer einzelnen Vorstellungen in diesem Schauspielhause beigewohnt hat, ist verblüfft durch die szenische Pracht, die auf dieser Privatbühne entfaltet wird. Wohl dem Bühnenleiter, der die Kasse von der Kunst trennen kann, und im Hamburger Schauspielhause erscheinen all die kostspieligen Aufwendungen, die von seiten der Direktion gemacht werden, um so bemerkenswerter, als alle Neuanschaffungen an Dekorationen, Kostümen usw. in den Besitz der Schauspielhaus-Aktien-Gesellschaft übergehen, die hierfür an die Leitung ein jährliches Äquivalent von 5000 M. zahlt. Eine Bühne, die finanziell nach so wohltuenden Prinzipien verwaltet wird, hat natürlich die



Deutsches Schauspielhaus in Hamburg.

nach der moralischen und wirtschaftlichen Seite hin so oft beleuchtete Frage der Frauenkostüme am Theater im besten Sinne gelöst: alle Mitglieder, auch die weiblichen, erhalten sämtliche Kostüme, Perücken usw. kostenlos geliefert. Das Schauspielhaus hat trotz seines kurzen Bestehens bereits eine eigene Pensionskasse; sechsjährige Mitgliedschaft berechtigt zum Bezug der Pension; es zahlt fernerhin dem „Schillerverband deutscher Frauen" eins vom Hundert der Bruttoeinnahme aus den Aufführungen Schillerscher Werke sowie der „Shakespeare-Gesellschaft" zwei vom Hundert von der Bruttoeinnahme aus den Aufführungen Shakespearischer Werke.



Dr. Alfred Freiherr von Berger.

Ein Privattheater, das in dieser Weise seine finanziellen Mittel entfalten kann, muß naturgemäß eine starke finanzielle Grundlage haben, und diese besitzt es in seinem Abonnement, dessen außergewöhnliche Höhe das beste Vertrauensvotum ist, das die Hamburger ihrem Schauspielhause ausstellen können. Das Abonnement betrug in der vergangenen Spielzeit 405000 M., und zwar für 189 Vorstellungen, die Durchschnittseinnahme, die in jeder Aufführung lediglich aus dem Abonnement erzielt wird, beziffert sich also auf ungefähr 2250 Mark. Der tägliche Etat der ersten unserer vornehmsten Berliner Privatbühnen erreicht nicht die Summe, die das Hamburger Schauspielhaus allein allabendlich durch das Abonnement erzielt. Rechnet man noch die beträchtlichen Summen hinzu, die durch den Kassenverkauf der Einzelbillette erzielt werden, so ergibt das eine Gesamteinnahme, wie sie eine Schauspielbühne nur in der reichen Hansastadt haben kann.

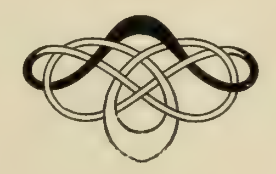
Das Hamburger Schauspielhaus, das 1765 Personen faßt, besitzt in vier seiner bedeutendsten Mitglieder, in Franziska Elmenreich, Ludwig Max, Robert Schil und Karl Wagner Sozietäre, die mit einem Bruchteil vom Reingewinn beteiligt sind. Das Haupt ist jedoch Alfred von Berger, dessen

künstlerische Dispositionen allein ausschlaggebend sind. Der Direktor besitzt in Dr. Karl Heine, Ludwig Max und Max Montor erfahrene Regisseure.

Stella Hohenfels, das lebenslängliche Mitglied des Wiener Hofburgtheaters, weiht alljährlich vier Monate ihre Tätigkeit dem von ihrem Gatten geleiteten Kunstinstitute.

Die Generalprobe von Goethes „Iphigenie auf Tauris" im Jahre 1901 vor geladenem Publikum war zugleich die Eröffnung und Einweihung des „Deutschen Schauspielhauses" in Hamburg. Voraus ging eine Ansprache des Direktors von Berger; das Orchester spielte Beethovens „Weihe des Hauses". Stella Hohenfels erntete als Iphigenie großen Beifall.

In den ersten Monaten gingen über die Bühne die Werke: „Minna von Barnhelm", „Tasso", „Wallenstein-Trilogie", „Die Bluthochzeit" (Lindner) „Maria Magdalena" (Hebbel) „Das vierte Gebot" (Anzengruber) „Esther" (Grillparzer) „Der Meister von Palmyra" (Wilbrandt) „Der Probekandidat" (Dreyer) „Jugend von heute" (Otto Ernst) „Agnes Jordan" (Hirschfeld) „Schluck und Jau" (Hauptmann) „Jugend" (Halbe) „Als ich wiederkam" (Blumenthal und Kadelburg) „Der Herr im Hause" (Lindau) „Schlaraffenland" (Fulda) „Johannisfeuer" (Sudermann) u. s. w. In den Jahren 1901—1905 hat das deutsche Schauspielhaus manches denkwürdige künstlerische Ereignis zu verzeichnen, und für die Zukunft ist das Beste zu erhoffen.



Das Königliche Theater in Hannover.*)

Aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts haben wir die erste Kunde, daß Schüler der lateinischen Schule zu Hannover geistliche Dramen in lateinischer Sprache zur Aufführung brachten. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts gelangen schon die Lustspiele des Terentius zur Darstellung. Des Dichters „Eunuchus" wurde im Saale des Rathauses im Jahre 1690 aufgeführt. Diese Aufführungen dauerten bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts, natürlich in fortschreitender Entwickelung.**)

Neben dem Schuldrama begegnen wir in Hannover um die Mitte des 17. Jahrhunderts auch der italienischen Oper und der französischen Komödie. Seitdem in Venedig das erste Opernhaus im Jahre 1637 gebaut worden war, beeilten sich auch die deutschen Fürsten, die italienische Oper an ihren Höfen einzuführen. Wien, München und Dresden errichteten ihr Häuser; in Hamburg war 1678 das erste Opernhaus in Deutschland erstanden.

Herzog Johann Friedrich, der 1665 den hannoverschen Thron bestieg, wurde der Begründer der Oper in Hannover. Unter seiner Regierung wurden in den Jahren 1678/79 für die Oper bereits 3971 Taler ausgegeben, für die französische Komödie 2646 Taler.

*) Die Königliche General-Intendantur zu Hannover hatte die Güte, uns eine große Anzahl bisher unveröffentlicher Abbildungen, Porträts und Autogramme zur Reproduktion für diese Abteilung zur Verfügung zu stellen.

**) Noch um das Jahr 1770 wurden von Schülern Schauspiele aufgeführt, wie sie die damalige Bühnenliteratur bot. Zu dieser Zeit kamen wandernde deutsche Schauspielergesellschaften nach Hannover, und ihre Vorstellungen hatten wieder Einfluß auf die Jugend, die nun Schulvorstellungen in deutscher Sprache gab. Ihnen wurde dazu einige Male sogar das Schloßtheater eingeräumt. August Wilhelm Iffland, Schüler des Lyceums, bewährte in solchen Schulvorstellungen zuerst sein schauspielerisches Talent. Auf einem Theaterzettel vom 14. August 1786, in der Heiligerschen Zettelsammlung im Königl. Archiv zu Hannover aufbewahrt, steht neben Ifflands Namen der August Wilhelm Schlegels, welcher damals als Knabe von 12—14 Jahren eine Damenrolle gab.

Gespielt wurde im sogenannten kleinen Schloßtheater, welches in der dritten Etage des Schlosses lag und „in vier Wanderungen" 60 Logen, jede mit 6 Plätzen, hatte; unten standen 6 Bänke für 48 Personen.*) Für die Komödie war das Schloßtheater ausreichend, keineswegs aber für die größeren Opern.



Ansicht des alten Hannoverschen Hoftheaters in der Leinestraße (1841).
Nach einer bisher unveröffentlichten Bleistiftzeichnung.

Herzog Ernst August ließ daher am 23. Dezember 1687 das dicht neben dem Schlosse an der Leinestraße gelegene Haus des Patriziers Melchior von Windheim nebst Hintergebäuden für 5500 Taler ankaufen und von Thomas Giusti dort ein neues Theater erbauen. Seine Gestalt war halbzirkelförmig und hatte Parkett, Parterre und fünf Ränge. Der Zuschauerraum faßte 1300 Personen und wurde im Inneren durch Wachs- und Talglichter, am Eingange mit Fackeln erleuchtet. Als Kapellmeister

*) Georg Fischer, Opern und Konzerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866. Hannover 1899, Hahnsche Verlagsbuchhandlung.

für die Oper wurde Agostino Steffani mit einem Gehalte von 1200 Talern angestellt. Mit seiner Oper „Henrico Leone" wurde das neue Theater im Jahre 1689 eröffnet.

Als Herzog Ernst August am 9. Dezember 1692 die 9. Kurwürde erhielt, ward zu Ehren des Tages ein allegorisches Ballett mit Musik von Steffani und die Oper „Iphigenie" von Postel aufgeführt, worin die berühmte Faustina Bordoni als Gast auftrat.



Agostino Steffani.
Kapellmeister am Hoftheater in Hannover 1689, später Bischof von Spiga, apostolischer Vikar von Norddeutschland.

Unter Kurfürst Ernst August wurden jährlich für Oper und französische Komödie 5000 bis 6000 Taler verausgabt; dazu kamen 1933 Taler für Operngarderobe, 1124 Taler für die Beleuchtung des Opernhauses. Die Aufführungen fielen zumeist in die Zeit des Karnevals.

Mit dem Tode Ernst Augusts (23. Jan. 1698) ging die Oper in Hannover ein. Sein Nachfolger Kurfürst Georg Ludwig behielt nur die französische Komödie bei, wobei das Publikum, soweit Raum vorhanden war, freien Zutritt erhielt.

Gleichwohl ward durch die Ernennung Georg Friedrich Händels zum kurhannoverschen Kapellmeister am 16. Juni 1710 – seine Stelle trat er erst im Herbste 1711 an und verwaltete sie bis 1712 – das Interesse für Musik in Hannover neu gestärkt.

Die geistreiche Kurfürstin Sophie und der Philosoph Leibniz trugen damals ebenfalls zur Hebung der Kunst in Hannover ein Wesentliches bei.

Mit dem Ende des siebenjährigen Krieges, der die Existenz des Theaters in Hannover erschütterte, gewann endlich das deutsche Schau-

spiel festeren Boden daselbst Dank den Erfolgen der Ackermannschen und Schröderschen Schauspielergesellschaften.

In den Jahren 1767—1769 gab Abel Seyler Vorstellungen in Hannover und im letzten Jahre wurde ein Vertrag zwischen dem Hof-



Intendant Baron von Waterford-Perglaß.

marschallamt des Kurfürsten Georg und Seyler geschlossen, wonach dieser zum „Direktor der deutschen Hofschauspieler“ ernannt wurde unter Zusicherung eines jährlichen Zuschusses von 1000 Talern aus der Kronkasse. Unter dem Personal des ersten Deutschen Hofschauspiels in Hannover befanden sich: Ekhof, der Begründer deutscher Schauspielkunst, Schröder und

Frau Hensel. Im Jahre 1773 wurde F. L. Schröder, der zuletzt die Hamburger Bühne leitete, die Konzession für das Schloßtheater in Hannover erteilt. Ekhof war bei Auflösung des Seylerschen Kontraktes nach Weimar übergesiedelt und ging von dort nach Gotha als Direktor des dortigen Hoftheaters.



Mdme. Dessoir.

Friedrich Schröder trug nach Ekhofs Tode (1788) das Banner deutscher Schauspielkunst. Im Jahre 1777 wurde in Hannover zum ersten Male „Hamlet" gegeben. Unter Abel Seyler, dem die Benutzung des großen Schloßtheaters bewilligt ward, wurde am 5. Dezember 1768 zum ersten Male Lessings „Minna von Barnhelm" aufgeführt. Ekhof gab den Major von Tellheim, Madame Hensel die Minna von Barnhelm, Madame Mecour die Franziska, Ackermann den Wachtmeister, Schröder den Wirt, Madame Böck die Dame in Trauer, Hensel den Just. Am 27. Februar 1769 wurde auch Lessings „Miß Sara Sampson" unter Mitwirkung von Ekkof und den Schwestern Sophie und Charlotte Ackermann aufgeführt.

Während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war somit in Hannover ein reges, geistiges Leben wieder erwacht.

Hatte früher die italienische Oper zurzeit Ernst Augusts im Vordergrunde gestanden, so trat fortan das deutsche Singspiel immermehr hervor.

Im Jahre 1773 wurde Direktor Schröder die Konzession für das Schloßtheater in Hannover erteilt. Friedrich Ludwig Schröder, der nach dem Tode Ackermanns gemeinsam mit dessen Frau die Hamburger Truppe leitete, war es, welcher neben der Komödie zuerst im Jahre 1773 die deutsche Oper nach Hannover brachte. Schröder gab u. a. die Oper „Der Deserteur" von Monsigny und dann Lessings „Emilia Galotti", „Miß



Johanna v. Holbein.

Sara Sampson" „Minna von Barnhelm", „Clavigo", „Tartüffe" u. s. w.

Schröder spielte mit seiner Truppe auch im Jahre 1776 wieder in Hannover. Singspiele wurden diesmal weniger gegeben, desto mehr Schauspiele. So wurde am 1. Januar 1777 Shakesspeares „Hamlet" zum ersten Male in Hannover zur Aufführung gebracht; Brockmann trat in der Titelrolle, Sophie Ackermann als Ophelia und Schröder als Geist von Hamlets Vater auf. Auf „Hamlet" folgten „Othello" von Shakespeare und „Julius von Tarent" des in Hannover ansässigen Advokaten Leisewitz.



Marie Bayer-Bürck.

Zum letzten Male spielte Schröder von Oktober 1785 bis März 1786 in Hannover. Er erhielt außer dem üblichen Zuschuß von 1000 Talern von dem Herzog von York 500 Taler, daneben das große Theater, Erleuchtung, Dekorationen und die fürstliche Kapelle frei. Die Eintrittspreise betrugen für den I. Rang = 24, Parterreloge und Parkett = 18, II. Rang und Parterre = 12, III. Rang = 6, IV. Rang = 3 Mariengroschen. Die Vorstellungen begannen um 5½ Uhr.

Mit Schröder endete eine



Auguste von Bärndorf.

ruhmreiche Zeit in Hannovers Theatergeschichte. Er hatte die Oper wieder ins Leben gerufen und u. a. Werke von Goethe, Schiller, Shakespeare und Molière aufgeführt.

In den Jahren 1787—1796 spielte die Großmannsche Gesellschaft in Hannover. Im Jahre 1789 bildete sich dann ein Komitee als Kuratorium für das Theater, unter dessen Aufsicht die Großmannsche Gesellschaft gestellt wurde. Großmann pflegte besonders die Oper, namentlich Mozart und Gluck.

Im Jahre 1796 wurde der Schauspieler Koch aus Mannheim mit den Funktionen eines stellvertretenden Direktors betraut. Von 1799—1802 wurde die Konzession Ignaz Walthen und dem Advokaten Reinecke erteilt. Während der französischen Okkupationszeit fristete das deutsche Theater ein kümmerliches Dasein und rang um seine Existenz. Als im Jahre 1814 das Kurfürstentum Hannover zum Königreich erhoben ward, erhielt der Theaterdirektor August Pichler von 1814 bis 1818 die Erlaubnis, im Schloßtheater zu spielen. Er hatte wöchentlich 4 Vorstellungen zu geben, Theater und Inventar frei und einen Zuschuß von 2000 Talern. Gleich=



Hofkapellmeister Fischer.

zeitig bildete ſich ein Theaterkomitee, welches die Engagements und die Kündigungen der Mitglieder beaufſichtigte. 1816 wurde der Zuſchuß auf 8000 Taler erhöht, und die Truppe erhielt den Tiel „Hofſchauſpielergeſellſchaft.“

Vom 3. November 1815 ab führten die Theaterzettel die Aufſchrift „Königliche Schauſpiele.“

Mit dem Jahre 1818 begann eine neue Ära des Hannoverſchen Theaters. Es wurde ein genügendes Aktienkapital aufgebracht, und das nunmehr ſtändige Theater wurde neu eröffnet unter dem alten Titel „**Königliches Hoftheater**“ im September 1818. Die Oberaufſicht über das ganze Theater behielt das königliche Oberhofmarſchallamt, Oberregiſſeur wurde Holbein. Die Eintrittspreiſe wurden 1821 erhöht, ſo daß der I. Rang fortan 30, Parkett und Parkettlogen 24, II. Rang und Parterre 15, III. Rang 9, IV. Rang $4^1/_2$ Mariengroſchen koſtete.



Mit aufgehobenem Abonnement.

Freytag, den 4ten October 1816,
wird
auf dem Königlichen Schloßtheater
zum Erſtenmale
aufgeführt:

Der Hund
des
Aubri de Mont-Didier,
oder:
Der Wald bey Bondy.

Hiſtoriſch-romantiſches Drama in drey Acten.
Aus dem Franzöſiſchen des Guilbert Pixerecourt getreu überſetzt von Caſtelli.
Die Muſik iſt vom Herrn Seyfried, erſten Kapellmeiſter des Theaters an der Wien.
(Manuſcript.)

Perſonen:

Chevalier Gontran, Kapitain einer Compagnie Gardeſchützen, — Herr Köſter.
Aubri de Mont-Didier, Macaire, Landry, } Offiziere der Gardeſchützen, — — Herr Denn. • • • Herr Helling.
[illegible], Oberamtmann der Grafſchaft, — — — Herr Göhring.
[illegible], — — — — — — • • •
[illegible], — — — — — — Dem. Braun.
[illegible], Bertrand, } Aufwärter, — — — — Dem. Eckard. Herr Geißler.
[illegible], — — — — — — Herr Webel.
[illegible]. Gardeſchützen. Bauern. Bäuerinnen. Dienerſchaft.

* * * Herr und Madame Brand vom Prager National-Theater werden erſterer den Macaire, letztere die Wirthin, als Gaſtrollen geben.

Ein verehrungswürdiges Publicum wird höflichſt erſucht, ſich beym Erſcheinen des Hundes gefälligſt ruhig zu verhalten, um eine mögliche Störung ſeines eigenen Vergnügens zu verhüten.

Da Herr und Madame Brand Antheil an der Einnahme haben, ſo kann dieſe Vorſtellung nicht im Abonnement gegeben werden. Es werden daher alle Logen-Inhaber erſucht, ſo bald als möglich im Theater Bureau gefälligſt wiſſen zu laſſen, ob ſie ihre Logen auch zu dieſer Vorſtellung behalten wollen.

Frey-Billets ſind heute nicht gültig.

Preiſe der Plätze wie gewöhnlich.
Billets ſind Vormittags von 10 bis 12 Uhr und Nachmittags von 2 bis 4 Uhr im Theater-Bureau und Abends an der Caſſe zu haben.

Der Anfang iſt um halb 7 Uhr; Ende vor 9 Uhr.

Theaterzettel.

Im Herbſt 1825 übernahm Franz von Holbein, der zuletzt die

Direktionsgeschäfte in Prag geführt hatte, mit dem Titel eines Hoftheater-Direktors die Leitung der Hannoverschen Hofbühne. Der königliche Zuschuß

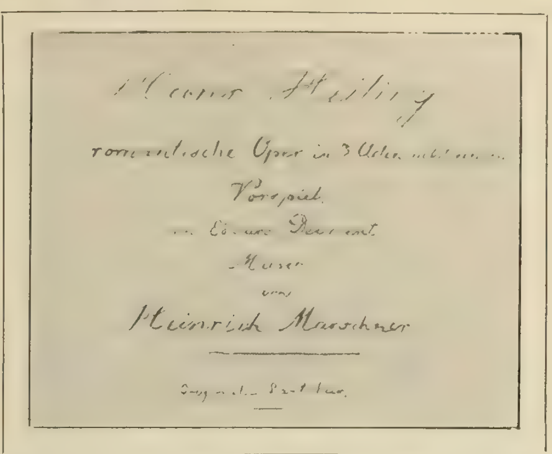


Heinrich Marschner.

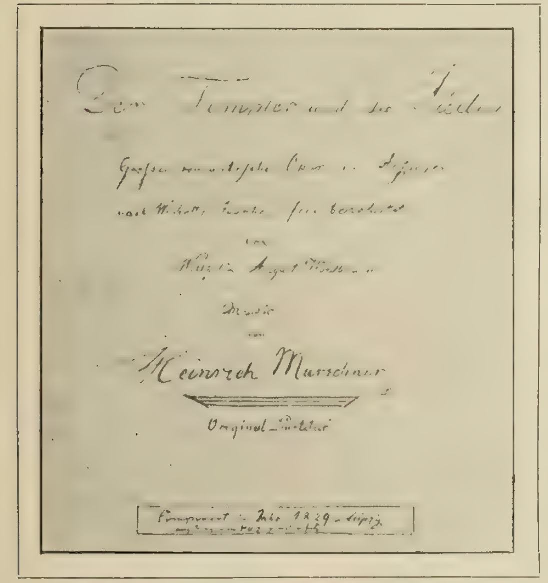
wurde von 8000 auf 15000 Thaler erhöht. Seit dem Jahre 1831 wirkte, anfangs mit einem Gehalte von 1000 Talern, Heinrich Marschner als Hofkapellmeister am Theater, und seine Tätigkeit, sowie seine Kompositionen: der

„Vampyr", „Der Templer", „Die Jüdin", „Hans Heiling" 1833 u. s. w. hatten mächtig anregenden Einfluß auf die Oper in Hannover.

König Wilhelm IV. von England entschloß sich am 17. Mai 1837, das Theater als „wirkliches Hoftheater" auf Rechnung der Krondotationskasse zu übernehmen. Die Aktionäre wurden durch Rückzahlung der eingeschossenen Gelder (10500 Taler) befriedigt und der jährliche Zuschuß auf 23400 Taler erhöht. Anstatt des Komitees bildete man eine Intendanz, bestehend aus dem Grafen von Platen und dem Kammerjunker E. v. Meding. Franz von Holbein wurde als Hoftheaterdirektor mit 1500 Talern lebenslänglich angestellt. Da starb am 20. Juni 1837 König Wilhelm IV. von England. Nach mehr als einem Jahrhundert wurde Hannover von England getrennt, Hannover wurde ein selbständiges Königreich. König Ernst August bestieg den Thron und zeigte lebhaftes Interesse für das Theater. Freilich wurde die italienische Oper der deutschen gegenüber bevorzugt. Marschner blieb indes Dirigent der Kapelle, erst im Jahre 1859



Titelblatt der Original-Partitur von „Hans Heiling" von Marschner.



Titelblatt der Original-Partitur von „Templer und Jüdin" von Marschner.

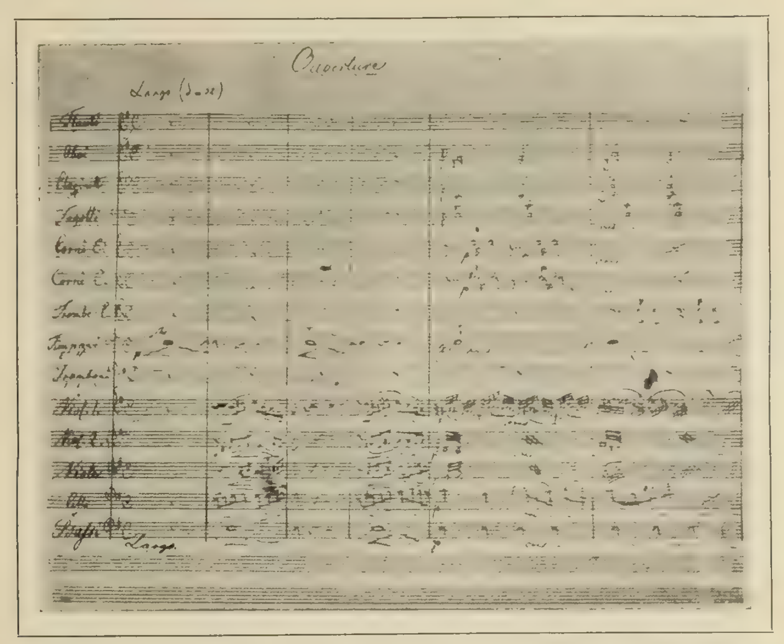
trat er mit dem Titel eines Generalmusikdirektors in den Ruhestand. Neu engagiert wurden u. a. Karl Devrient und Hermann Hendrichs. Im Jahre 1840 ging die Intendanz in die Hände der Kammerherren von d. Busche und von Malortie über; der erstere trat aber schon 1842 zurück, und von Meding und Malortie übernahmen nun die Intendanz. Im Herbst 1852 fand die Eröffnung des mittlerweile erbauten neuen Theater unter König Georg V. statt; es wurde Goethes „Tasso“, in dem Karl Devrient die Titelrolle spielte, gegeben.

Auf dem Theaterplatz, in bester Lage der Residenz, erhebt sich das in den Jahren 1845—1852 nach den Plänen von Laves für 639 135 Taler erbaute Königliche Schauspielhaus. Die Hauptfront schmückt eine von Säulen getragene Vorhalle, unter der sich eine breite Auffahrt befindet; auf dem Balkon der Vorhalle stehen zwölf Sandsteinbilder berühmter Dichter und Komponisten. Das Königliche Schauspielhaus in Hannover gehört zu den schönsten und

Königliches Hof-Theater.
Letzte Vorstellung im ersten Abonnement.
Montag, den 30ten September 1833.
Zum Erstenmal:
Hans Heiling.
Hierauf folgt sogleich:
Ouvertüre.
Personen der Oper:
Die neue Schluß-Decoration ist vom Königl. Hof-Theater-Maler Herrn Kasten.
Preise der Plätze:
Die Casse wird um 6 Uhr geöffnet.
Anfang 7 — Ende nach halb 10 Uhr.
Theater-Nachricht.
Das Kind der Liebe.

Theaterzettel der Uraufführung von „Hans Heiling.“

imposantesten Bauwerken seiner Art. Die Verdienste der Baumeister Laves und Molthan um die äußere architektonische Schönheit, müssen anerkannt werden. Das neue Haus wurde am 1. September 1852 mit Goethes „Torquato Tasso" eingeweiht. Die Eintrittspreise betrugen für den I. Rang = 1 Taler, Parkett = 18 Groschen, Parterre und zweiter Rang = 12 Groschen, IV. Rang = 4 Groschen.



Erste Seite der Original-Partitur von „Templer und Jüdin" von Marschner.

Die Verwaltung wurde durch Gesetz vom 21. Juli 1852 ausschließlich fortan der Intendanz übertragen. Der Jahresetat betrug 100000 Taler, dazu erfolgte aus der königlichen Kronkasse ein Zuschuß, welcher von 35000 auf 50000 Taler und 2 Jahre später sogar auf 60000 Taler, 1863 auf 75000 Taler erhöht wurde.

Des Königs Wille war, daß das Theater zu einer Kunstanstalt erhoben würde, die den Glanz des Hofes vermehrte. In der Oper wirkten Theodor Wachtel, Albert Niemann, Joseph Schott, Sowade, Bernard, dann die Damen: Nottes, Geisthardt, Jonda, Tomata, Held, Gned und Berend.

Es begann also in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts eine neue Glanzepoche der Oper.

Bekannt ist, daß Niemann im Jahre 1860 auf 1 Jahr Urlaub mit



Theaterzettel zur letzten Vorstellung im Königreich Hannover.

72000 fr. Gehalt erhielt, um den Tannhäuser in Paris zu singen. Als Kammersänger bezog er 6000 Taler Gehalt.

Im Jahre 1854 folgt als Intendant Graf Julius von Platen; Joseph Joachim wurde Konzertmeister. (1864–66.) An Stelle von Perglaß wurde Friedrich Rottmayer artistischer Direktor.

Unter der Intendanz des Grafen von Platen hielt sich das Theaterrepertoir auf der Höhe. Die Wagnerschen Opern „Rienzi", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Der fliegende Holländer" u. a. wurden mit tüchtigen Kräften aufgeführt. Im April 1866 nahm von Platen seine Entlassung, noch vor der bald eintretenden Katastrophe. Nachdem Hannover preußisch geworden war, wurde das Hoftheater unter die Generalintendantur der Königlichen Schauspiele in Berlin gestellt. Der Geheime Legationsrat von Pfuel verkündete, daß den Mitgliedern alle Kontrakte gegen die Verpflichtung des Gehorsams gegen die neue Behörde garantiert seien. Der Gesamtetat, welcher 1864 etwa 185 000 Taler betrug, belief sich 1876 schon auf 200 000 Taler.

Herr von Bequignolles ward 1866–1867 kommissarisch zum Intendanten des Königlichen Theaters in Hannover ernannt.

Königliches Hof-Theater.

Hannover, Donnerstag den 20. September 1866.

1. Vorstellung im 1. Abonnement.

Eröffnungs-Prolog,

gesprochen von Herrn Regisseur Marks

Minna von Barnhelm,

oder:

Soldatenglück.

Lustspiel in 5 Aufzügen von Lessing

Personen:

Major von Tellheim, verabschiedet	Herr Porth.
Minna von Barnhelm	Frau v. Bärndorff
Franziska, ihr Mädchen	Fräul. Preßburg
Just, Diener des Majors	Herr Ohlemann
Paul Werner, gewesener Wachtmeister des Majors	Herr Winkelmann
Der Wirth	Herr Müller
Eine Dame in Trauer	Frau Pittell
Ein Feldjäger	Herr Thöne
Riccaut de la Marlinière	Herr E. Devrient
Ein Diener der Minna von Barnhelm	Herr Schumann

Zeit der Handlung kurz nach Beendigung des siebenjährigen Krieges.

Gewöhnliche Preise.

Cassenöffnung halb 7 Uhr.

Anfang 7 Ende halb 10 Uhr.

Theaterzettel zur ersten Vorstellung unter preußischer Verwaltung.

Im Jahre 1867 wurden am Königlichen Theater im ganzen 231 Vorstellungen gegeben, nämlich 53 Trauer- und Schauspiele, 98 Opern, 80 Lustspiele, Possen mit Gesang und Vaudevilles. Zum ersten Male wurden

18 Stücke aufgeführt, neu einstudiert wurden 10 Dramen und 4 Opern. Als Gäste traten u. a. auf Niemann aus Berlin und Tichatschek aus Dresden. Von Klassikern wurden im Schauspiel: 4 Werke von Lessing, 1 von Goethe, 7 von Schiller, 3 von Kleist, 11 von Shakespeare, 1 von Morets aufgeführt; in der Oper: 2 von Gluck, 7 von Mozart, 4 von Beethoven, 6 von Weber, 3 von Méhul, 2 von Cherubini. Mozarts Oper „Die Zauberflöte" wurde am 29. August 1867 zum hundertsten Male gegeben.



Dr. Gunz.

Auch die folgenden Jahre zeigen einen Aufschwung des Königlichen Theaters in Hannover unter preußischer Verwaltung, besonders seitdem von 1871—1887 Intendant Bronsart von Schellendorf das Königliche Theater in Hannover leitete. In die erste Zeit der Intendanz des Herrn von Bronsart fiel noch ein Abglanz jener höchsten Blütezeit, die die Hofbühne unter der Regierung des kunstsinnigen letzten Königs von Hannover erlebt hatte. Karl Devrient, die Gned, Antonie Held, Rosa Preßburg, Hermann Müller, Julius Berend, Karl Sontag, Frau Mittell, das Ehepaar Winkelmann, Henriette Garthe, Dr. Gunz, Max Stägemann, Frau Caggiati u. s. w. waren die hervorragendsten unter den damaligen darstellenden Künstlern.

Nach dem Kriege von 1870/71, an dem der Intendant von Bronsart als Kämpfer teilgenommen hatte, wurden im Ensemble zahlreiche Veränderungen vorgenommen. Leider starb Karl Devrient, die Hauptstütze des Schauspiels, im Sommer 1872. Karl Sontag, Franziska Ellmenreich, Henriette Garthe, Max Stägemann traten aus dem Verbande der Künstler des königlichen Theaters.

Was das Repertoir unter von Bronsart anbetraf, so ist es ihm hoch

anzurechnen, daß er, obschon Musiker von Beruf, als Intendant den literarischen Standpunkt des Theaters unerschütterlich festhielt.



Hermann Hendrichs.

Er hat während seiner Amtsführung unermüdlich neue Dichter zu Worte kommen lassen und das klassische Drama mit schönem Eifer gepflegt. Allerdings sind von den damals aufgeführten Werken nur Wilbrandts „Graf von Hammerstein" und „Maler" auf dem Spielplan geblieben. Zu Bronsarts bedeutendsten Taten gehört die erste Gesamtaufführung von Goethes „Faust", im Frühjahre 1877. Im Frühjahre 1880 folgte dann die erste Gesamtaufführung von Shakespeares „Königsdramen". Die folgenden Zeiten sind als die Wildenbruchjahre des Königlichen Theaters in Hannover zu bezeichnen. Der Dezember 1881 brachte seine „Karolinger", dann folgten „Der Menonit", „Harold", „Christoph Marlow" u. s. w. Neben Wildenbruch pflegte Herr von Bronsart in den letzten Jahren seiner Intendanz Richard Voß, Paul Heyse, Graf Schack und Heinrich Bulthaupt.



Hans von Bülow.

Im Schauspiel gastierten u. a.: Frau Niemann-Seebach, Friedrich Haase, Ludwig Barnay, Klara Ziegler, Ernst Possart, Friedrich Mitterwurzer, Adolf Sonnenthal Kapellmeister war von 1877 – 1880

Hans von Bülow, der als einer der ersten Richard Wagners große Tondichtungen zur Aufführung brachte. In der Oper traten als Gäste auf: Tichatschek, Wachtel, Schott, die Patti, Signore Nicolini, die Désirée Artôt, Klara Schumann, Gura, Alvary, Teresine Tua, Nachbaur, Sarasate, Eugen d'Albert, d'Andrade, die Prevosti, Emil Götze u. a.

Erwähnenswert ist noch, daß das Königliche Theater in Hannover im Jahre 1869 (29. Oktober) zum Besten für das Marschnerdenkmal den „Vampyr" zur Aufführung brachte, sowie für die Tochter Marschners ein Konzert und später eine Aufführung von „Der Templer und die Jüdin" gab. Auch wurde der 100. Geburtstag Ludwig von Beethovens am 17. Dezember 1870 festlich begangen.



Adele Granzow.

Im Jahre 1872 brachte die italienische Operngesellschaft des Impresario Pollini auf der Königlichen Bühne in Hannover die Opern „Don Pasquale" und „Der Barbier von Sevilla" zur Darstellung. Im Jahre 1879 fanden sechs Vorstellungen zu ermäßigten Preisen statt. In den Monaten März und April des Jahres 1880 brachte die Intendantur des Königlichen Theaters, wie bereits erwähnt, in Hannover die Königsdramen von Shakespeare in chronologischer Reihenfolge zur Darstellung, nämlich König Richard II., Heinrich IV. (1. und 2. Teil), Heinrich V., Heinrich VI. (1. und 2. Teil), Richard III. Eine Wiederholung derselben fand zu ermäßigten Preisen statt, wie auch bei klassischen Dramen, Spielopern und kleineren Lustspielen ermäßigte Kassenpreise zeitweilig zur Anwendung kamen. Zur Sicherung des Publikums gegen Feuersgefahr wurde das Gebäude des Theaters in Hannover im Jahre 1882 vielfach umgebaut und anstatt am 27. August erst am 30. September eröffnet. Im Jahre 1884 fand zum

Besten des in Eutin zu errichtenden Standbildes für Karl Maria von Weber eine Vorstellung des „Oberon" statt, und 3 Jahre später folgte Herr von Bronsart einem Rufe an das Theater in Weimar. Sein Nachfolger wurde 1887 der Kammerherr von Lepel-Gnitz, der das Königliche Theater in Hannover bis jetzt leitet.



Karikatur auf Adele Granzow.

Im Jahre 1894 wurde das Theatergebäude zur Erhöhung seiner Feuersicherheit einem abermaligen Umbau unterworfen, insbesondere wurden Zentralheizung und Ventilation angelegt. 1895 wurden eine neue Bühnenmaschinerie sowie elektrische Beleuchtungsanlage geschaffen.

Eine interessante Beschreibung des neu ausgebauten Königlichen Hoftheaters liefert das Adreßbuch der Königlichen Residenzstadt Hannover. Es heißt dort: „Der zwei- bezw. dreigeschossige Bau ist in antiker Renaissance größtenteils aus Sandstein aufgeführt. Der vierseitige Grundriß bildet ein Rechteck von 82 m Breite und 55,5 m Tiefe außer vorderer Einfahrtshalle und Vestibülbau von 29 m Breite und 17,5 m Tiefe, sowie Hinterbühnenbau von 8,8 m Tiefe und Freitreppe an der Rückseite. Das Logenhaus von 17,5 m Höhe mit 5 Galerien



Das Kgl. Hoftheater in Hannover.

faßt 1800 Zuschauer. Die mit dem Maschinenkeller mehr als 32 m hohe Bühne nebst dem Logenhause nehmen den mittleren Teil des Hauses ein. Das Hauptportal mit bedeckter Unterfahrt in der Mitte und 2 Eingängen für Fußgänger an den Seiten ist für das Publikum bestimmt; an der linken Seite des Gebäudes ist die Einfahrt für die Hof-Equipagen. Der Eingang für das Theaterpersonal ist an der hinteren Front. Über dem Portal sind die Statuten von Sophokles, Terenz, Goldoni, Molière, Shakespeare, Calderon, Lessing, Goethe, Mozart, Beethoven und C. M. v. Weber angebracht. Im Innern des Hauses führen links und rechts Marmortreppen in das obere Vestibül. Von hier aus gelangt man zu dem 29 m langen Foyer des ersten Ranges, während von dem untern 47 m langen und 5,8 m breiten Foyer einzelne Treppen zu jedem der übrigen Ränge führen.



Pauline Ulrich.

An den Logenbrüstungen befinden sich die plastisch dargestellten Porträts von Dichtern, Komponisten und darstellenden Künstlern. An der Decke des Logenhauses sind acht Ölgemälde von Kreling: Die Poesie, das Lust-, Trauer- und Schauspiel, die komische und ernste Oper, die Musik und der Tanz.

Der als Ersatz des alten berühmten, von Ramberg gemalten Vorhangs von Kaiser Wilhelm II. 1896 geschenkte Hauptvorhang ist von Professor Liezen-Mayer in München gemalt. Er zeigt Apollo, auf einer schimmernden Wolke thronend, im Arme die Leyer, und um ihn gruppieren sich allegorische Gestalten, die Darbietungen des Theaters verkörpernd. Ein neben der Muse der Geschichte stehender antiker Krieger repräsentiert das historische Drama, ein Schäferpaar erinnert an das Schäferspiel, vor der dunkel ver-



Alter Vorhang des Kgl. Hoftheaters in Hannover. (Gemalt im Jahre 1789.)

Ernst Frensdorff Berlin.

schleierten Gestalt der Tragödie tanzt der Narr, dem Beschauer den Spiegel des Lustspiels vorhaltend, in dem er seine Schwächen erkennen soll und ihn mit der Lanze des Spottes bedrohend. Die Musik wird durch musizierende Genien dargestellt, und im Vordergrunde schweben die Grazien im Reigen. Am unteren Rande unter der Wolke breitet sich die Stadt



Bülow und Brahms.

Hannover mit ihrem Wahrzeichen, dem Marktturm aus, und Genien streuen Blumen auf sie herab. — Der Vorhang wurde bei Gelegenheit des Besuches Sr. Majestät des Kaisers am 2. Dezember 1896 zum ersten Male in Benutzung genommen.

Das Schauspielhaus enthält alle Verwaltungsbüreaus, Säle für die Proben des Orchesters, des Schauspiels, der Oper, des Gesangchors, für Solosänger und zu Tanz- und Fechtübungen, Werkstätten des Dekorations-

malers, der Schneider und Schneiderinnen, des Perückenmachers, des Rüstmeisters, Schuhmachers, der Tischler und Schlosser. In den Räumen desselben werden sowohl das umfangreiche Noten- und Rollen-Inventar, wie auch alle zu den Aufführungen erforderlichen Requisiten, Waffen und Möbeln sowie ein Teil der Bühnen-Dekorationen aufbewahrt. Zur Unterbringung des anderen Teils der Bühnen-Dekorationen dienen das im Jahre 1865 an der Hinrichstraße errichtete Magazin von 506 qm Grundfläche und das im Jahre 1894 an der Kestnerstraße errichtete Magazin von 924 qm Grundfläche.



Julius Berend.

Im Jahre 1882 wurde nach den Entwürfen und unter Leitung des Hofrat Frühling zur Erhöhung der Feuersicherheit ein Umbau ausgeführt, welcher hauptsächlich die Herstellung seiner starken Brandmauer und eines eisernen Vorhangs zwischen Bühne und Zuschauersaal, die Erweiterung der Zugänge zu den Zuschauerplätzen, unter Verminderung der Anzahl der letzteren von 1928 bis auf 1695 Stück, den feuersicheren Abschluß der Magazine, sowie die Vermehrung der Feuerlöscheinrichtungen und die Anlage von Garderoben im Parkett-Foyer, neben einer Erneuerung der Dekorationen des Zuschauersaals, zum Gegenstand hatte."

In den Jahren 1894 und 1895 gelangten, wesentlich zur weiteren Erhöhung der Feuersicherheit, die vom Hofrat Frühling vorbereiteten unter Leitung des Regierungsbaumeisters Lange ausgeführten nachfolgenden Änderungen der ursprünglichen Einrichtungen unter gleichzeitiger Erneuerung der Dekoration des Zuschauerhauses zur Ausführung: Unter Beseitigung der alten Luftheizungen der Bühne und des Zuschauerhauses, sowie der



Gartentheater in Herrenhausen.

Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands. Ernst Frensdorff, Berlin.

zahlreichen Ofenfeuerungen wurde eine alle Räume umfassende Dampf-niederdruck-Heizung in Verbindung mit einer Lüftungsanlage des Zuschauer-saals von der Firma Gebrüder Körting in Hannover hergestellt. An Stelle der alten Gasbeleuchtungs-Anlage wurde eine das ganze Gebäude um-fassende elektrische Anlage mit Anschluß an das städtische Elektrizitätswerk zur Speisung von 5700 Glühlampen und 12 Bogenlampen, sowie zum An-trieb von 4 Arbeitsmaschinen, ausgeführt. Unter Abbruch des ganzen Dachwerks über der Bühne und der ganzen an sich vortrefflichen Bühnen-maschinerie, zur Beseitigung der großen Menge des darin enthaltenen Holz-werks, wurde ein neuer eiserner Dachstuhl und eine neue Bühnenmaschinerie in Eisenwerk, unter Einführung umfangreicher hydraulischer Versenkungen, hergestellt.

Am 1. September 1902 feierte das Königliche Theater in Hannover den Gedenktag seiner Eröffnung vor 50 Jahren „an der Georgstraße". Die Feier wurde durch ein zu dem Zwecke von Adolf Kiepert gedichtetes Festspiel eingeleitet, daß zwar sehr farben- und figurenreich war, aber einen klaren einheitlichen Grundgedanken vermissen ließ. Hannovera begrüßt den „hohen Tempelbau" und richtet dankerfüllt ihre Blicke nach den himmlischen Gefilden, da die Musen thronen. Ihr Wunsch, diese zu sehen, wird erfüllt. Thalia erscheint „am Wunderbronnen des kastalschen Quells", rühmt Deutschland, das den neun Schwestern zur neuen Heimat geworden sei, und gestattet Hannovera dann, auch die andern Musen zu betrachten, die nach einander an der Quelle erscheinen und einen Tropfen von dem göttlichen Trank genießen. Jede von ihnen sagt einige ihrer Eigenart entsprechende Verse auf, während das Erscheinen Terpsichorens Gelegenheit zu bunten Tänzen von Najaden, Dryaden, Grazien, Schäfern, Bacchantinnen u. s. w. gibt. Dem nun emporsteigenden Apollo, der die begeisterte Kunstliebe von „Niedersachsens stolzer Metropole" rühmt, will Hannovera ihren Kranz reichen, doch er verweist sie auf die über ihm erscheinende Germania hin, „des Geistes Königin, der Musen Schirmerin", neben der man eine Gruppe von zahlreichen Gestalten aus deutschen Dramen und Opern erblickt. Ober-regisseur Elmenreich hatte dieses Festspiel geschickt und glänzend inszeniert. Auf Beethovens Ouvertüre „Die Weihe des Hauses" folgte dann eine zum-

teil recht gute Vorstellung von Goethes „Tasso“, mit dem das Jubiläumsgebäude auch vor fünzig Jahren eröffnet worden war. Frau Mondthal vom Stadttheater zu Frankfurt a. M. spielte als Gast die Leonore Sanvitale. Das beifallsfreudige Publikum füllte vollständig den großen, festlich erleuchteten und mit Kränzen und Blumengewinden geschmückten Bau, der auf und vor seiner Bühne einst so bedeutende Künstler wirken sah wie Albert Niemann, Franz Betz, Theodor Wachtel, Franz Nachbaur, Anton Schott, Marie Seebach, Franziska Ellmenreich, Gertrud Giers, Karl, Fritz und Emil Devrient, Karl Sontag, Joseph Joachim, Heinrich Marschner, Hans v. Bülow u. v. a., und in dem sich so manches denkwürdige Ereignis deutschen Kunstlebens abgespielt hat.



Albert Niemann.

Es sind eine Fülle wichtiger Ereignisse, welche uns in der Geschichte des Königlichen Theaters in Hannover entgegentreten; es ist zu wünschen, daß dasselbe in stetiger Entwickelung fortschreitet.



Das Residenztheater in Hannover.

Das Residenztheater, welches Ende der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts als kleine Bühne vom Thaliatheaterverein zu dessen Liebhaberaufführungen auf einem Grundstücke an der Marktstraße eingerichtet wurde, hat sich mit der Zeit zum wichtigen Faktor im Kunstleben Hannovers emporgeschwungen, da es besonders das moderne realistische Schauspiel pflegt. Der Thaliatheaterverein leitete die Bühne im Sinne eines Familientheaters bis Mitte der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts. Um diese Zeit löste sich der Verein, dessen künstlerische Vorstellungen nicht mehr zweckentsprechend waren, auf, und das Theater wechselte Besitzer und Spielplan in rascher Aufeinanderfolge mit auf- und absteigenden Erfolgen.

Im Jahre 1879 wurde das bisherige Liebhabertheater von dem Kommissionsrat Röpke zu einem prächtigen Theater ausgebaut und am 27. September 1879 als Residenztheater eröffnet. Es faßte etwa 1000 Personen und pflegte im Anfange besonders die Operette. Aber das Schicksal des neuen Residenztheaters wurde wieder ein wandelbares, das Röpkesche Unternehmen gedieh nicht, es kam in den Besitz der städtischen Brauergilde und wurde von ihr bis 1889 an verschiedene Direktoren verpachtet. Direktor Waldmann führte das Residenztheater einem stetigen Aufschwunge zu. Die große Umwälzung, welche die moderne Richtung anfang der 80er Jahre in die dramatische Literatur brachte, kam dem Residenztheater zu statten. Die Zeit der Operetten und Gesangspossen war vorüber, und Erzeugnisse der neusten Richtung, der Sudermann, Hauptmann, Dreier, Halbe u. s. w., gaben dem Residenztheater die neue Grundlage, auf der es bis heute weiter gebaut hat.

Unter dem Sohne Waldmanns sank dann das Residenztheater eine Zeitlang, so daß sich die Familie gezwungen sah, das Theater an den Bauunternehmer Ihssen zu verkaufen. Dieser unterzog das Gebäude einem

neuen, gründlichen Umbau und verpachtete es an den Direktor Ritter, welcher unter Pflege der modernen Richtung das Residenztheater zu neuem Aufschwunge führte.

Zuletzt fand ein eingreifender Umbau im Jahre 1900 statt. Das gesamte Theatergebäude wurde zeitentsprechend hergerichtet, mit elektrischer Beleuchtung und Zentralheizung versehen und erhielt eine ganz neue Bühne, welche im Verhältnis zu früher die doppelte Größe hat.

Das „Residenztheater" verfügt über 1350 bequeme Sitzplätze in drei Rängen. Die Stehplätze wurden abgeschafft.

Seit 1900 ist das „Residenztheater" Eigentum des Direktor Julius Rudolph, in seiner Jugend Hofschauspieler in Kassel und später langjähriger Direktor der Stadttheater in Kassel und Riga.

In der Hauptsache ist das „Residenztheater" eine literarische Bühne, welche dem gediegenen dramatischen Werke eine glückliche Heimstätte bietet. Aber auch volkstümliche Werke finden eine gleiche Berücksichtigung.

Das „Residenztheater" liegt im Herzen der Altstadt von Hannover, an der Marktstraße und steht auf der Stelle, wo sich vor 2 Jahrhunderten ein bischöfliches Palais befand.



Das Stadttheater in Heidelberg.*)



Schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war unter Kurfürst Karl Ludwig in dem nordwestlichen großen Schloßturme, der „dicke Turm" genannt, eine prachtvolle Schaubühne errichtet worden, auf welcher jedoch nur für die bei Hof Eingeführten und Geladenen Aufführungen in Gegenwart der kurfürstlichen Herrschaft stattfanden. Die Beschreibung und Abbildung dieses Theaters ist enthalten in einem Band in Folio, gedruckt im Jahre 1684, welcher den Text eines Stückes und Abbildung der Szenen enthält, betitelt: „Die über alle Tugende Triumphirende Tugend der Beständigkeit, wie dieselbe in Anwesenheit verschiedener höchst Fürstlich, Fürstlich und Gräflicher Personen, den Februari 1684 auf dem Churfürstlichen Residenzschloß zu Heidelberg vorgestellt und praesentirt worden." Das Theater-Proszenium war im Stil der Renaissance mit allegorischen Statuen, pfälzischen Wappen und Löwenköpfen reich verziert. Bühne und Dekorationen waren reich und prächtig, nach den Abbildungen zu schließen.



Mit der Zerstörung des Schlosses im Jahre 1689 fiel auch dieses Theater in Trümmer; nur die Ruine des geborstenen Turmes zeigt noch einen Teil des Raumes, in dem es sich befand.

Kaum hatte Heidelberg begonnen, sich wieder aus Brandschutt und Asche neu zu erheben und von den schweren Unglücksschlägen zu erholen,

---

*) Nach dem uns gütigst zur Verfügung gestellten Bericht des Herrn Stadtrates Hoffmeister zum 31. Oktober 1878, dem 25jährigen Jubiläum des Heidelberger Stadttheaters.

als ihm die Verlegung des kurfürstlichen Hofes nach Mannheim im Jahre 1720 eine neue tiefe Wunde schlug. Die Verhältnisse, in welchen Heidelberg im ferneren Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts litt und lebte, waren nicht dazu angetan, in Heidelberg den Gedanken an Errichtung eines Theaters aufkommen zu lassen. Dafür befriedigten zuweilen geistliche Aufführungen die Schaulust des Publikums. Es war die Palmsonntags-



Die Schloßruine zu Heidelberg.

prozession, bei welcher Geschichten der Bibel in feierlichem Umzug dargestellt wurden. „Jonas im Walfisch", „Daniel in der Löwengrube", „Jesus vor seinen Richtern" erregten, von geübten Personen dargestellt, die Andacht und Neugier des zahlreich zusammenströmenden Volkes im hohen Grade.

Der Zug entfaltete sich von der kath. Hauptkirche und der jetzigen Universitätsbibliothek aus, wo die Gerätschaften aufbewahrt wurden, durch das teilweise noch sichtbare, nun zugemauerte hohe Tor an der Nordwand der letzteren. Der wohlhabendere Teil der Bevölkerung befriedigte seinen Kunstsinn und auch seine Schaulust in dem zu hoher Blüte gekommenen Mannheimer Hof- und Nationaltheater, wo die größten Dichter und Schau-

spieler Deutschlands zusammenwirkten, um Großes zu schaffen, und ein Pracht und Glanz liebender Fürst die Geldmittel dazu gab. In Heidelberg konnte dagegen kein Theater aufkommen, da sich keine Schauspieler-Gesellschaft in Heidelberg niederlassen durfte, um dem Mannheimer Theater nicht zu schaden.



Ferdinand Eßlair.

Erst im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts gelang es der Schauspieler-Familie Weinstötter, die Erlaubnis zu erlangen, in Heidelberg Vorstellungen zu geben. Die Söhne und Töchter Weinstötters bildeten fast seine ganze Gesellschaft, bei größeren Stücken verstand er es, junge Leute aus der Stadt zur Mithilfe zu bewegen und notdürftig einzustudieren. Das Repertoir waren die kleineren Stücke von Kotzebue, „Abbälino, der große Bandit", „Das Donauweibchen" u. a. Die Bühne war zuerst im „Riesenstein", dann im „Prinz Max". Das Publikum war noch nicht verwöhnt, so daß er sich einige Jahre hier halten konnte.

Ihm folgte Direktor Clef, welchem durch Beschluß Gr. Staatsministeriums vom 18. Oktober 1837, nachdem die Gr. Regierung des Unterrheinkreises sich der Kompetenz der Erlaubnis begeben hatte, die Genehmigung erteilt wurde, 3 Monate auf Widerruf in Heidelberg zu spielen. Clefs Gesellschaft spielte im „Prinz Max" und stand schon auf einer höheren Stufe. Clef selbst, die Mitglieder seiner Gesellschaft, Enkelken, Zimmer und Clefs Nichte Albini, leisteten oft Vorzügliches, obgleich auch manche sehr schwache Leistung mit unterlief. In dieser Zeit gab der berühmte Schauspieler Eßlair am Abend seiner Künstlerlaufbahn Gastrollen in Heidelberg.

Auf Clef folgen die Direktoren Weinmüller 1841/42, Schnepf 1842/43, dann 1843—53 Friese, Richter, Spahn, Wellendorf-Huray, Kruse (mit

Unterbrechung eines Winters, in welchem keine Gesellschaft hier spielte), deren Leistungen der geringen Hilfsmittel, die ihnen geboten waren, ungeachtet mitunter ganz befriedigend ausfielen. Außer diesen geschäftlichen Direktionen war in der Mitte der dreißiger Jahre auch eine Liebhaber-Theater-Gesellschaft gegründet worden, sie brachte es jedoch nur zu einer einzigen Aufführung, Körners „Toni". Man hatte die Studierenden von dem Besuch des Liebhaber-Theaters ausgeschlossen. Als sich die Darsteller und Darstellerinnen nebst ihren Freunden nach der Aufführung im Gasthof „Zum Weinberg" vergnügten, drängten Studenten, die über ihren Ausschluß vom Theaterbesuch erbittert waren, mit hinein; da es auf Händelsuchen abgesehen war, entspann sich infolge spöttischer Reden von Seiten der Studenten bald ein heftiger Wortwechsel. Daraus entwickelte sich eine großartige Schlägerei, in den Straßen rief man: „Bursch heraus" und „Bürgehülf". Studenten und Bürger wurden schwer verwundet vom Platze getragen. Die Folge war Wiedereinstellung des Liebhaber-Theaters. Eine in Stuttgart 1836 gedruckte Posse „Das Liebhabertheater oder die Schreckensnacht in Heidelberg" schildert diese Vorgänge in humoristischer Weise.

Schon im Jahre 1840 hatten sich Theaterfreunde bemüht, ein besseres Theaterlokal für Heidelberg zu schaffen. An der Spitze des zu diesem Zweck gewählten Komitees stand Graf Kuno von Rantzau, dann Geh. Rat C. v. Leonhard, Professor Freiherr von Reichlin, Phil. Jak. Landfried d. Ä. u. a.

Es wurden mehrere Pläne für einen Neubau entworfen, für welchen man 3 Plätze in Wahl nahm: 1. Den Platz, worauf das Wohnhaus und Garten des Herrn Scheurer an der Friedrichstraße steht; 2. den Platz an der Grabengasse, wo jetzt die Turnhalle erbaut ist; 3. den Teil des Museums-Gartens, welcher der Universitätsbibliothek gegenüberliegt.

Die Ausführung unterblieb, weil die Beschaffung der nötigen Geldmittel zu viel Schwierigkeiten fand, und zwar nicht zum Nachteil des späteren Unternehmens, weil man hauptsächlich nur die Erbauung eines Festsaales im Auge hatte, der zugleich zu einem Theater dienen könnte.

Am 30. Januar 1852 wurde der Garten des ehemaligen Kapuzinerklosters, welcher nach Aufhebung des Klosters dem Forstrat Rettig, alsdann

Dr. Steinhäuser gehörte, zur Versteigerung ausgeschrieben. Herr Jakob Landfried d. J. lud zu einer Versammlung ein, in welcher von 24 Beteiligten beschlossen wurde, einen der Bauplätze zu kaufen, welche an der neuen Straße abgesteckt waren, die man durch den Steinhäuserschen Garten von der Hauptstraße bis zur Plöck zu führen projektierte. Der Platz, welcher dem jetzigen Theater zugehörte, wurde für 3750 Gulden erworben.

Von jedem Aktionär wurden dafür und zur Deckung der ersten Kosten sofort 180 Gulden erhoben. An Geschenken zur Theater-Gründung wurden von den Bewohnern Heidelbergs aller Stände 10000 Gulden gegeben. Es wurden 100 Stück Aktien à 250 Gulden, zinslich mit 4 %, ausgegeben, welche nach dem ersten Finanzplan in 18 Jahren mit Zins nach und nach zurückbezahlt werden sollten, zu welchem Zwecke die Stadtgemeinde anfänglich einen Zuschuß von 1000 Gulden pro Jahr bewilligte. Das erste Komitee, welches mit diesen ihm zur Verfügung gestellten Mitteln die Ausführung des Theaterbaues und seiner Einrichtung zu unternehmen hatte, bildeten: Adolf Zimmern, Vorsitzender; Chelius, Geh. Rat; Michael Abel, Louis Spitzer, W. Hoffmeister. Herr Stadtbaumeister Lendorf fertigte im Auftrag des Komitees einen Plan, nach welchem das Theater ausgeführt wurde. Das Werk erwies sich als kunstgerecht und zweckmäßig erdacht und ausgeführt, seinem Meister, der leider vor der Vollendung starb, alle Ehre machend. Eine Uberschreitung der Kosten fand nicht statt. Durch die Gnade Seiner Königl. Hoheit des Prinzregenten Friedrich von Baden wurden die Dekorationen, Sitzbänke und sonstigen Utensilien des nach dem Karlsruher Theaterbrand errichteten Nottheaters, welche zu 8500 Gulden taxiert waren, dem Heidelberger Theater für 1500 Gulden schließlich überlassen, ein Glücksfall, dessen Nichtvorhandensein dem jungen Unternehmen große Schwierigkeiten bereitet haben würde. Nach Vollendung des Baues und der Einrichtung wurde die Theaterdirektion ausgeschrieben. Von 21 Bewerbern erhielt August Haake in Frankfurt den Vorzug und am 31. Oktober 1853 eröffnete er zum ersten Male das neuerbaute Theater mit der Aufführung von Schillers „Braut von Messina". Vorher ging ein Festspiel, verfaßt von Köberle. Se. Königl. Hoheit Prinzregent Friedrich von Baden, der jetzt als Großherzog den Thron seiner Väter ziert, wohnte

dieser ersten Festvorstellung auf ergangene Einladung huldreich bei und sprach bei dieser Gelegenheit seine besten Wünsche für das fernere Gedeihen des Theater-Unternehmens in Heidelberg aus. Theaterdirektoren waren 1853—55 Haake, 1855—56 Koeberle, Dr. phil., 1856/57 v. Lüde, 1857/58 Walburg Kramer, 1858/59 Ludwig Zimmer, 1859—61 A. Friese, 1861/62 bis 1869/70 Karl Widmann, 1870—74 von Glotz, 1874—78 O. Kramer, 1878—1881 Th. Böllert u. s. w.



Friederike Goßmann.

Die im Jahre 1852 gegründete Theater-Aktiengesellschaft hatte, wie oben bemerkt, zur Leitung der Geschäfte ein Komitee von 5 Mitgliedern erwählt, dem, Zustimmung der Generalversammlung in allen wichtigeren Angelegenheiten vorbehalten, die Wahl der Direktoren u. s. w. und die Leitung der Geschäfte des Theaters übertragen wurde.

Die Vorsitzer dieses Komitees der Theater-Aktionäre waren: 1853—54 Adolf Zimmern, Bankier, 1855 Haub, Hofkammerrat, 1856 Mittermaier, Dr. Geheimrat, 1857 Roßhirt, Dr. Geheimrat, 1858—74 Frhr. v. Reichlin, Dr. und Hofrat. Der Finanzplan hatte 1859, dem Bedürfnis entsprechend, die Änderung erfahren, daß die Heimzahlung des Aktienkapitals von 18 auf 42 Jahre ausgedehnt wurde. Der Beitrag der Stadt wurde vom 1. April 1860 an auf 1500 Gulden und von 1866 an auf 2000 Gulden erhöht.

Nach § 8 des zwischen der Aktien-Gesellschaft und der Stadtgemeinde bestehenden Vertrages stand der Stadtgemeinde das Recht zu, nach 18 Jahren, vom Jahre 1853 an gerechnet, das Theater als Eigentum zu übernehmen gegen Zurückzahlung der noch nicht eingelösten Aktien. Im Jahre 1874 machte die Stadt von ihrem Rechte Gebrauch, indem sie das Theatergebäude mit allem Zubehör an Mobiliar und Dekorationen für die noch ausstehende Aktienschuld von fl. 14000 als Eigentum übernahm.

Zur ferneren Leitung der Geschäfte des Theaters wurde eine städtische Theater-Kommission gebildet, deren Vorsitz führte: 1874 – 1875 Oberbürgermeister Krausmann, darauf der Stadtrat Wilhelm Hoffmeister.

Obgleich der Heidelberger Bühne kein anderer Mäcenas zur Seite stand, als die Gunst des Publikums und die Opferbereitwilligkeit der Bürgerschaft Heidelbergs, wurde doch unter den verschiedenen Direktionen viel Gutes, zuweilen sogar Vorzügliches geleistet innerhalb derjenigen Gebiete der dramatischen Kunst, welchen die Verhältnisse der Bühne gewachsen sind. Die Versuche, mit eigenem Personal das Gebiet der Oper zu betreten, gereichten selten zur Befriedigung der Kenner und Kunstfreunde und brachten den Unternehmern gewöhnlich finanziellen Nachteil. Die Gastspiele, welche in den letzten Jahren das Heidelberger Theaterpublikum erfreuten, sind noch in frischem und dankbarem Andenken. Wir nennen diejenigen von Eßlair, Kunst, Grunnert, Janauschek, Haase, Hassel, Freund, Dallaste Nachbauer, Lange, Moritz, Marie Seebach, Stolzenberg, Lucilie Grahn, Lydia Thompson, Goßmann und Peschka-Leutner. Durch den kleinen und ärmlichen Thespiskarren Weinstötters, der vor mehr als 50 Jahren in Heidelberg stille hielt, wurde das Verlangen nach einem ständigen Theater in Heidelberg geweckt und durch seine Nachfolger unterstützt, bis es gelang, der dramatischen Kunst eine würdige Stätte zu erbauen, deren 25jähriges Bestehen am 31. Oktober 1878 festlich begangen wurde.



Marie Seebach.

Die Festvorstellung zur Feier des 25jährigen Bestehens des Stadttheaters hatte ein sehr zahlreiches und gewähltes Publikum in den Räumen des Heidelberger Kunsttempels vereinigt. Während die äußere Fassade des Hauses mit Gasflammen hell erleuchtet war, fanden sich die Zuschauer an-

genehm überrascht durch die geschmackvolle Ausschmückung des inneren Raumes. Nach dem Vortrag von zwei Ouvertüren durch das Stadtorchester, von welchen namentlich jene zur Oper „Tell" sich großen Beifalls



Friedrich Haase.

erfreute, und einem von Fräulein von Waldheim gesprochenen sinnigen, vom Regisseur Merlé verfaßten Prolog, begann die Vorstellung mit „Wilhelm Tell". Sämtliche mitwirkenden Künstler waren eifrig bemüht, ihre Aufgabe mit Eifer und Hingebung zu lösen, was denselben auch gelang. Das

Publikum folgte mit Aufmerksamkeit den einzelnen Szenen und gab seine Zufriedenheit mit den Leistungen durch warmen Beifall kund.

Von 1878—81 lag die Direktion des Heidelberger Stadtheaters in den Händen Th. Böllerts, von 1881—83 in denen B. Timanskys, von 1883—85 führte die Leitung E. Werges und von 1885 bis zur Gegenwart mit sichtlichem Erfolge dann W. E. Heinrich.

Im Jahre 1894 wurde das Theatergebäude durch Ankauf des Ammannschen Hauses erweitert, wodurch die Bühne in westlicher Richtung vertieft wurde und neue Theatergarderoberäume angelegt werden konnten. Die Kosten beliefen sich auf 100000 Mark.

Am 31. Oktober 1903 wurde in Gegenwart des Großherzogs das 50jährige Jubiläum des Heidelberger Stadttheaters festlich begangen.



Das Großherzogliche Hoftheater in Karlsruhe.



Nachdem Markgraf Karl III. die Residenzstadt Karlsruhe im Jahre 1715 erbaut hatte, fand auch die Kunst dort bald ihre Pflege, unter ihm selbst sowohl, wie ganz besonders aber unter seinem Nachfolger Karl Friedrich (1738 – 1811).

Bis zur Erbauung des Hoftheaters auf dem Schloßplatze, im Jahre 1808, „fanden die theatralischen Aufführungen in Karlsruhe zuerst im Theatersaale im markgräflichen Schlosse und nach dem Abbruche dieses im „Komödienhause“ statt, das auf dem Platze der jetzigen Orangerie stand.



Wilhelm Vogel.

Im Schloßtheater trat u. a. die Truppe des Wieners Franz Schuch auf, welcher mit seiner „Komödiantenbande“ meist Schwänke zur Darstellung brachte. Zehn Jahre später, im Jahre 1757, spielte in dem neuerbauten Komödienhause die Truppe des Prager Schauspielers Parfuß, der neben Lustspielen und Possen auch Trauerspiele aufführte. „Standespersonen“ bezahlten damals für die Logen nach Belieben, die übrigen Zuschauer auf den anderen drei Plätzen 12, 8 und 4 Kreuzer. Im Jahre 1761 kam Konrad Ernst Ackermann, derselbe, welcher 6 Jahre später in Hamburg die Leitung des Theaters übernahm, und dem Lessing sein Interesse zuwandte, mit seiner Gesellschaft nach Karlsruhe. Ihm folgte die Bernersche, die Koberweinsche, die Doblersche und 1782 die Bullasche Truppe. Mit dem dann folgenden

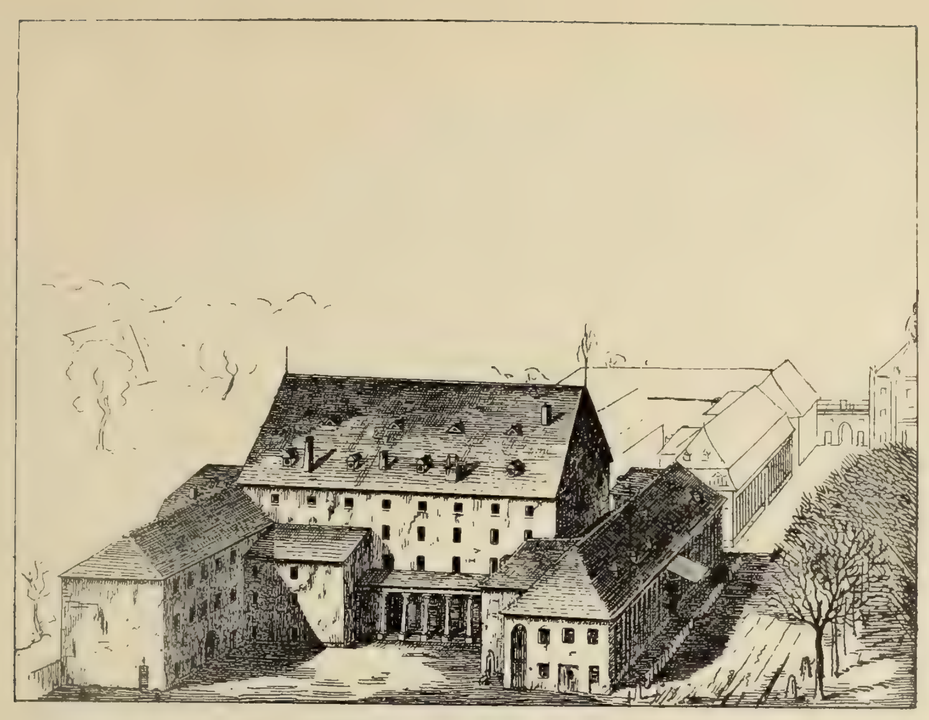
Altes Karlsruher Hoftheater. (Abgebrannt am 28. Februar 1847.)

Ernst Frensdorff, Berlin.

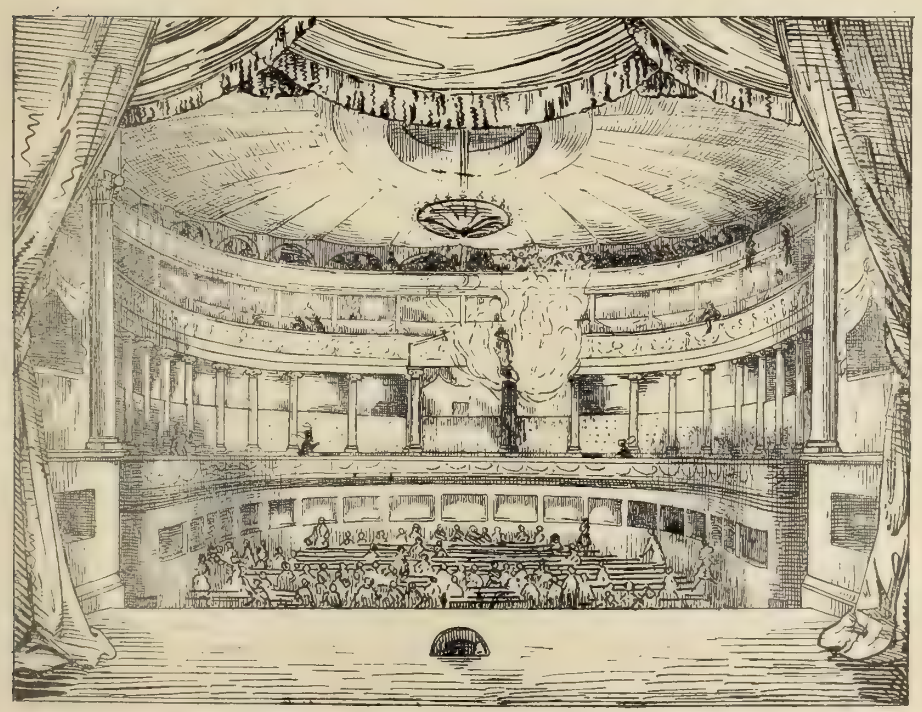
Direktor Appelt schloß die Hofverwaltung einen Vertrag ab, um seine Gesellschaft auf längere Zeit in Karlsruhe festzuhalten; so gab denn seine Truppe Vorstellungen während der Jahre 1784 bis 1791 und dann wieder 1797 und 1798. Allein trotz der Unterstützung des Hofes konnte auch Appelt sich nicht halten. Nach wechselnden Direktionen übernahm im Jahre 1804 der Schauspieler Wilhelm Vogel die Leitung des Karlsruher Theaters.

Am Ende der Regierung Großherzog Karl Friedrichs wurde im Jahre 1808 mit großem Kostenaufwande ein „Hoftheater" auf dem Schloßplatze errichtet. In dieses neue, von dem Architekten Weinbrenner erbaute Theatergebäude zog zuerst die Gesellschaft des Direktors Wilhelm Vogel ein, die es am 1. Oktober 1808 mit dem „Fest der Weihe" und „Triumph mütterlicher Liebe", von Kapellmeister Spindler komponiert, eröffnete. Über die Leistungen der Vogelschen Truppe spricht sich der Dichter J. P. Hebel in seinen Briefen indes sehr ungünstig aus. Wirklich erhielt auch schon im November desselben Jahres die Hofintendanz die Aufsicht über das Theater, und 1811 wurde dasselbe völlig von der Hofverwaltung übernommen. Direktor Vogel zog sich in das Privatleben zurück, und Freiherr Stockhorner von Starein wurde der erste Intendant des nunmehrigen „Großherzoglichen Hoftheaters". Wie in dieser Zeit allenthalben in Deutschland, stand auch das Repertoir des Karlsruher Hoftheaters vorwiegend unter der Herrschaft Kotzebues.

Im Jahre 1812 übernahm der Kammerherr und Zeremonienmeister Freiherr von Ende die Leitung des Großherzoglichen Hoftheaters; ihm folgte 1816 der Kammerherr Chevalier Du Bois de Gresse und 1819 der Kammerherr Freiherr Karl Gayling von Altheim. Im Jahre 1821 übernahm ein „Komitee" die Direktion, und 1831 wurde Freiherr Auffenberg zum Hoftheaterintendanten ernannt. Schon im Jahre 1833 folgte ihm Graf August zu Leiningen-Neudenau und diesem 1839 Freiherr von Gemmingen. Im Jahre 1843 wurde Freiherr von Auffenberg zum zweiten Male zum Intendanten des Hoftheaters ernannt. Ihn ersetzte 1849 der Freiherr von Tschudy. Das Repertoir der Bühne war in dieser Zeit im ganzen ein recht abwechselungsreiches. Den Klassikern erwies man die schuldige Ehrfurcht; am meisten aber waren Iffland und Kotzebue vertreten.



Das alte Großherzogl. Hoftheater in Karlsruhe.
(Abgebrannt am 28. Februar 1847.)



Das Innere des Hoftheaters bei Ausbruch des Brandes.

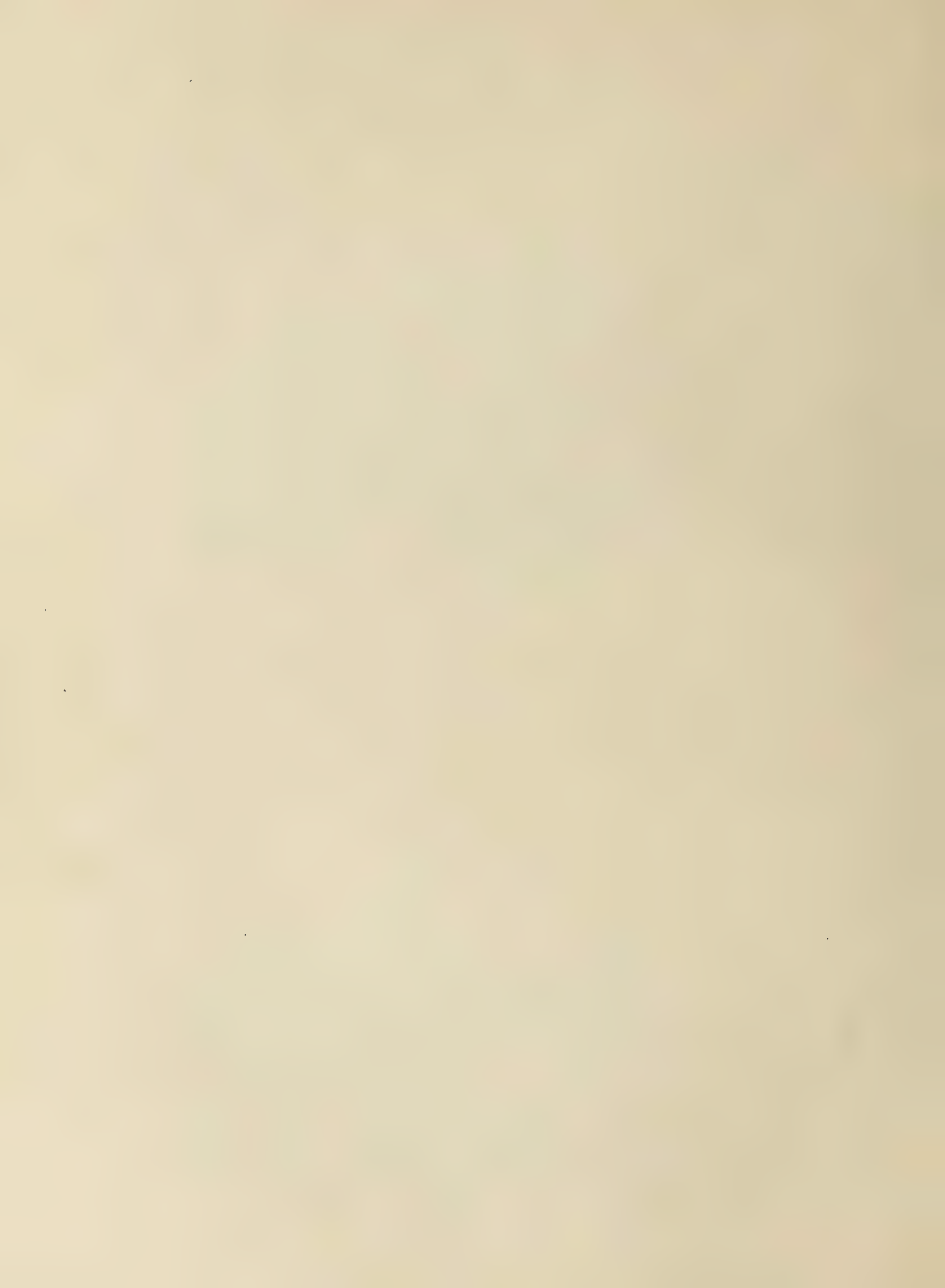




Das alte Hoftheater zu Karlsruhe im Brande.



Ruine des abgebrannten Hoftheaters.



Zu den darstellenden Mitgliedern des Karlsruher Hoftheaters gehörten kurze Zeit Eßlair, längere Zeit dann die Komiker Labes und Demmer, welche Charakterrollen gaben; ferner die Schauspielerinnen Benda und Amalie Marstadt.

Am 28. Februar 1847 wurde das Hoftheatergebäude ein Raub der Flammen. Dreiundsechzig Menschen fanden dabei den Tod. Großherzog



Großherzogliches Hoftheater in Karlsruhe.

Leopold ließ über der gemeinsamen Ruhestätte der Verunglückten ein würdiges Denkmal setzen.

Die Vorstellungen des Hoftheaterpersonals wurden bis auf weiteres auf einer Interimsbühne im Großherzoglichen Orangeriegebäude fortgesetzt; dagegen wurde die Stelle des Intendanten von Tschudy, der im Jahre 1851 gestorben war, vorläufig nicht wieder besetzt.

Da bisher im Kunstleben der badischen Residenzstadt die Oper meist im Vordergrunde gestanden und das Schauspiel in letzter Zeit weniger Pflege gefunden hatte, so wurde, um dies Mißverhältnis auszugleichen, im

Jahre 1852 Eduard Devrient zur Leitung der Karlsruher Hofbühne berufen.

In der Zwischenzeit war der Bau des neuen, am Schloßplatze gelegenen Großherzoglichen Hoftheaters vollendet worden, und dasselbe wurde am 17. Mai 1853 feierlich eröffnet. Die Pläne stammen vom Architekten Hübsch.



Eduard Devrient.

Eduard Devrients Arbeit war groß und mühselig. Er hatte aus einem vorgefundenen Chaos ein geordnetes Bühnenverhältnis herzustellen, die vorhandenen Kräfte zu sichten, die Lücken auszufüllen und das klassische Drama mit Recht in den Vordergrund zu stellen. Während der langen Dauer seiner Direktion entledigte er sich dieser Aufgaben in mustergiltigster Weise. Aber auch die Oper ging nicht zurück: aus der Zahl der Kapellmeister, welche unter Devrients Leitung an der Karlsruher Hofbühne tätig waren, verdient besonders der geniale Hermann Levi (1864—72), der spätere Münchener Generalintendant, hervorgehoben zu werden.

Über die Vorgeschichte der Berufung Devrients an die Karlsruher Hofbühne hat dessen Sohn Otto interessante Mitteilungen veröffentlicht, die in Eugen Kilians Beiträgen zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters unter Eduard Devrient (Karlsruhe 1893) erschienen sind. Eduard Devrient vermochte sich hiernach nur sehr schwer dazu zu entschließen, die Leitung des gänzlich herab=


Der Großherzoglich Badische Hof-Theater-Director.

Carlsruhe, den 26ten Mai 1855

Hochgeehrter Herr!

Empfangen Sie meinen Dank für die gefällige Mittheilung Ihres dramat. Gedichtes Alexis Hermann, das, ungleich das Entstehen und die Resultate der beiden Versionen in so kurzer Zeit bei Ihrem Namen den Eindruck davon etwas bedenklich machen, doch so viele Anzeichen der schönsten Darstellung enthält, daß ich die Aufführung veranlassen werde sobald die Umstände dafür günstig sind. Ich ersuche Sie daher mir zu erlauben die Darstellung vorbehalten und dazu die mir gefälligst übersandten Exemplare behalten zu dürfen

Mit der vorzüglichsten Hochachtung

ergebenst

Eduard Devrient

Autogramm von Eduard Devrient.

Ernst Frensdorff, Berlin.





Joseph Strauß.

gekommenen Kunstinstituts zu übernehmen. Ausschlaggebend wurde schließlich die Audienz, die der Künstler bei dem damaligen Regenten Prinzen Friedrich, dem heutigen Großherzog, hatte. In einem Briefe an seine Gattin schreibt Eduard Devrient: „Abends 6 Uhr. Dieser Brief bekommt schließlich noch ein ganz anderes Gesicht; Du wirst denken, ich habe meine Natur verändert und sei eine Windfahne geworden. Kannst Du Dir denken, daß ich von einem Prinzen entzückt bin? und siehe da: ich bin es und bekenne mich dazu! Heute früh kam noch ein Lakai, mich zum Regenten zu laden, und um 10 Uhr fuhr ich hin. Was ist das für ein schöner junger Mann, von männlichen Zügen und rosiger Farbe und von den schönsten hellen, blauen, treuen Augen. Seine Freundlichkeit hat etwas Herzliches, seine auffallende Bescheidenheit doch so viel Haltung! Er ist ohne alle die Prätension, die so bevorzugten Stellungen eigen zu sein pflegt, alles gesund und durch und durch vertrauenerweckend!" Auf die in freimütigster Weise seitens Devrients vorgebrachten Ausstellungen erklärte der Fürst: Es sei sein dringender Wunsch, das Hoftheater in die Reihe der Kulturanstalten des Landes



Rudolf Lange.

Todesanzeige.

Heute Vormittag 11 ½ Uhr starb nach längerem Leiden der General-director a. D.

Dr. Eduard Devrient,

hoher Orden Ritter,

im vollendeten 76. Lebensjahre.

Karlsruhe, den 4. October 1877

Die Hinterbliebenen.

Die Beerdigung findet Samstag Vormittag 10 Uhr von dem Trauerhause, Kriegsstrasse 94, statt

zu stellen. Er habe die geringe Meinung nie geteilt, daß das Theater nur zur Unterhaltung bestimmt sei. „Wenn ich die Ausführung meiner Intentionen unternehmen wolle", heißt es in Devrients Schreiben, „so werde ich an ihm einen zuverlässigen Verbündeten haben." Über die eingerissenen Mißstände erklärte Prinz Friedrich an Devrient: „Dieser Zustand habe seinen Grund natürlich zunächst in der Person des letzten Intendanten gehabt, der zwar ein Ehrenmann, aber für diese Stellung ganz ungeeignet gewesen, ein anderer Grund liege aber in der alten Gewohnheit der Höfe, das Theater zum Terrain für zahllose Protektionen und Einmischungen zu machen, was alle Autorität vernichten müsse. Er gäbe mir aber hiermit die Zusicherung, daß ich die Direktion ohne alle Einmischung führen und auch vor seiner eigenen sicher sein solle". In wahrhaft vornehmem Sinn hat in der Tat Großherzog Friedrich seine Zusicherungen gehalten, so daß Eduard Devrient im 5. Bande seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" schreiben konnte: „Kein deutscher Fürst hatte bisher entschiedener als Friedrich von Baden dem Willen Kaiser Joseph II. sich angeschlossen: daß sein Theater „zur Verbreitung des guten Geschmacks, zur Veredelung der Sitten wirken solle." Eduard Devrient seinerseits hat aber in siebzehnjähriger Tätigkeit aus dem verwahrlosten Karlsruher Theater eine der ersten Bühnen Deutschlands zu gestalten vermocht.



Kapellmeister Hermann Levi.

Nach Devrients Rücktritt im Jahre 1870 übernahm Wilhelm Kaiser die Leitung der Hofbühne; ihm folgte 1872 Dr. Georg Köberle, der aber nur kurze Zeit im Amte blieb. Im Jahre 1873 übernahm Gustav zu Putlitz die Generaldirektion und leitete die Bühne 16 Jahre bis zum Jahre 1889.

Putlitz war ein hochbegabter Mann, gleich hervorragend als praktischer Bühnenleiter, wie als Theoretiker und Dichter. Levi fügte unter Putlitz zu den schon früher in den Spielplan aufgenommenen Opern Richard Wagners (Tannhäuser 1855, Lohengrin 1856, Fliegende Holländer 1857, Meistersinger 1869) auch 1871 den „Rienzi" hinzu.



Richard Eduard Meyer.

Auf Hermann Levi folgte als Kapellmeister Otto Dessof und 1880 Felix Mottl, einer der berufensten und unerschrockensten Verfechter der Wagnerschen Richtung. Er brachte im Jahre 1883 die „Walküre", 1884 „Tristan und Isolde", 1885 „Rheingold" und „Siegfried", 1887 die „Götterdämmerung" auf die Karlsruher Bühne.

Das Karlsruher Hoftheater läßt es an Sorgfalt, durchgebildetem Geschmack und künstlerischer Einsicht in der Verfolgung seiner Ziele nicht

fehlen; es bestreitet auch die theatralischen Bedürfnisse der Nachbarstadt Baden-Baden.

Seit 1889 lag in den Händen Dr. Albert Bürklins die Generalintendantur des Großherzoglichen Hoftheaters. Er trat Ende der Spielzeit 1903/4 (Juni 1904) von der Leitung des Hoftheaters zurück.

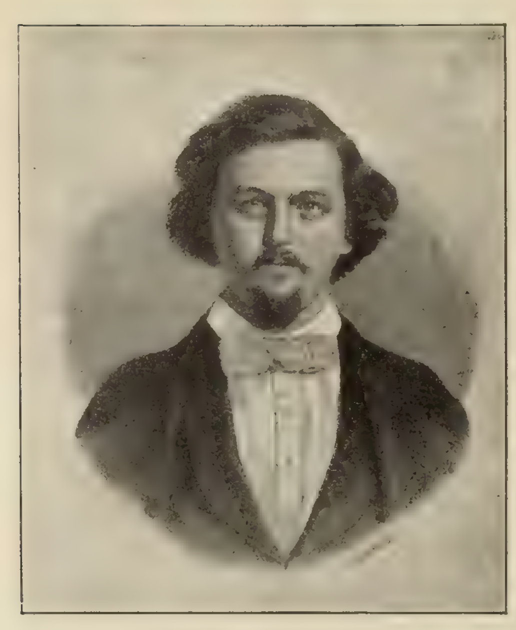
Die ernsten Arbeiten und Bestrebungen dieses von dem edlen Großherzog Friedrich berufenen Generalintendanten, das energievolle Können Felix Mottls, dem sich seit 1899 der junge, begabte Kapellmeister Alfred Lorentz hinzugesellte, während seit 1895 Mathias Schön als Regisseur wirkt, sowie die hervorragenden Kräfte der Oper leisten Bürgschaft dafür, daß die Karlsruher Hofoper auch ferner im Sinne einer stilreinen, großen, musikdramatischen Kunst weiter wirken wird.



Amalie Neumann.

Glücklicherweise wird in Karlsruhe nie über dem Äußeren das Hauptsächliche, das Werk selbst, vergessen. Denn eine Regie, die ihr Augenmerk vorzugsweise auf eine würdige Inszenierung des Stückes richtet, auf Ausstattung, Pracht der Kostüme, malerische Gruppierung der Volksmassen, auf Effekte der elektrischen Beleuchtung und dergl., muß einer dramaturgischen Tätigkeit entfremdet werden, die sich die treue Wiedergabe des dichterisch-dramatischen Gehaltes angelegen sein läßt und den Absichten des Dichters nach Möglichkeit gerecht zu werden sucht.

Das Theater in Karlsruhe legt mit Recht den Schwerpunkt auf ein gutes Zusammenspiel, auf ein harmonisches Ineinandergreifen der einzelnen Kräfte, nicht aber auf glänzende Ausstattung und virtuose Einzelleistung. Der Regisseur ist hier nicht, wie an manchen Bühnen, zum bloßen Arrangeur und Dekorateur degradiert.



L. Schnorr von Carolsfeld.

Der feine Sinn für das Malerische, der eine so wundervolle Gesamtstimmung schuf, aus der die Dichtung bei den Meiningern wie eine Neuschöpfung heranwuchs, ist leider bei den Nachahmern so oft in raffinierte Inszenierung ausgeartet, die Selbstzweck wird, und Effekte auf Effekte häuft. Gewiß verdanken wir der Pflege dieser Richtung manches wirkungsvolle Ausstattungsprachtstück mit graziösem Ballett und malerischen, farbenprächtigen Gruppenbildern, und ein solcher Genuß ist dem Auge, wenn er auch vom künstlerischen Standpunkte aus nicht hoch im Werte steht, nicht zu mißgönnen, wenn nur die Darbietungen dieser Gattung ein billiges Maß nicht überschreiten. Wenn aber der Pflege des dichterischen Wortes allzu wenig Fürsorge zuteil wird, so ist Verwilderung des Vortrags, Schwerfälligkeit der Dialogführung und Oberflächlichkeit der Auffassung die notwendige Folge....

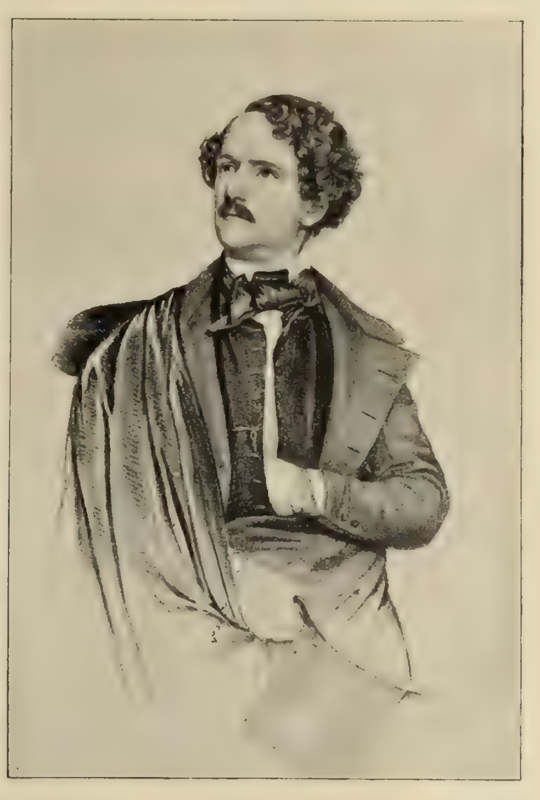


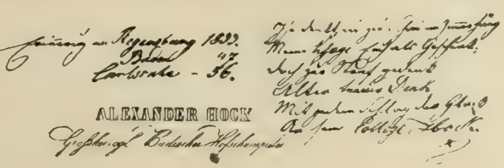
Felix Mottl.

Felix Mottl sind die mustergiltigen Vorführungen der Hauptwerke der bedeutendsten neueren Meister der Polyphonie in Karlsruhe zu verdanken, außer Wagner: Berlioz, Hermann Goetz, Liszt, Peter Cornelius. Die Doppel-Oper von Berlioz, „Die Tro=

janer", iſt bekanntlich überhaupt zum erſten Male in Karlsruhe zur Aufführung gekommen.

Felix Mottl wurde ſeit Mitte des Jahres 1904 Generalmuſikdirektor am Kgl. Hoftheater in München. Zum Nachfolger Mottls wurde Kapellmeiſter Michael Balling beſtimmt, welcher im Jahre 1903 zum erſten Male die Leitung des „Parſifal" bei den Bayreuther Bühnenfeſtſpielen übertragen erhalten hat.





ALEXANDER HOCK

Auch das Schauſpielrepertoir wird in Karlsruhe allen Anforderungen, die man an eine vornehm geleitete Bühne zu ſtellen pflegt, gerecht. Es umfaßt alle bedeutenden Dramen der klaſſiſchen und nachklaſſiſchen Periode; aber auch die moderne Richtung in der dramatiſchen Literatur findet ſorgfältige Berückſichtigung. Als Regiſſeure wirken im Schauſpiel Direktor Oswald Hancke (ſeit 1880) und Dr. Eugen Kilian (ſeit 1898).

Das Schauſpiel wird in Karlsruhe nicht ſo auffällig von der Oper in den Hintergrund gedrängt, wie das häufig in anderen Städten der Fall iſt. Der Grund dafür liegt einesteils in der Zuſammenſetzung des Karlsruher Publikums und dann weſentlich darin, daß im Schauſpiel in der Tat intereſſante und feſſelnde Darbietungen gereicht werden. Trotzdem Karlsruhe eine Stadt von etwa 104000 Einwohnern



J. Maierhofer.

geworden ist, herrscht hier doch in der Gesellschaft keine großstädtische Zerfahrenheit, sondern noch ein Zug von stolz-familiärer, patriarchalischer oder lokalpatriotischer Zusammengehörigkeit, und diese Zusammengehörigkeit findet einen der wichtigsten Mittelpunkte ihres Interesses im Theater. Dies ist ein Verhältnis, wie es, wegen der mannigfachen Wechselwirkungen zwischen den Künstlern und einem nicht oder weniger wechselnden Publikum, günstiger für die Entwickelung einer Bühne kaum gedacht werden kann. Und da ist es besonders das Schauspiel, welches aus diesem Verhältnis Nutzen zieht.

Zum Nachfolger des Geheimrates Dr. Bürklin ist inzwischen der bisherige Intendant des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters, Hofrat Dr. Bassermann, ernannt worden, welcher in den vorgezeichneten Bahnen bei seinem künstlerischen Sinn und Ernst wandelt.



Clementine Howitz-Steinau.

Auch für den Ausbau des Theatergebäudes ist manches geschehen. Die Bühne des Großherzoglichen Hoftheaters ist in letzter Zeit erweitert und mit einer vollständig neuen Einrichtung versehen worden, so daß das Karlsruher Hoftheater nun auch in

bühnen-technischer Hinsicht mit den ersten Bühnen annähernd auf gleicher Stufe steht.

Am 17. Mai 1905 hatte das Karlsruher Hoftheater Anlaß zu einem doppelten Jubiläum. 50 Jahre waren es, daß sein neues Theatergebäude, von Hübsch nach dem furchtbaren Brande von 1847 erbaut, eröffnet wurde, und ebenfalls 50 Jahre waren verflossen, daß mit der Berufung Eduard Devrients an die Spitze des Karlsruher Hoftheaters eine völlige künstlerische Neugestaltung der Kunstanstalt ihren Anfang nahm.



Regiesitzung des Hoftheaters in Karlsruhe.

Rat C. Ruppert. — Hofkapellm. Lorenz. — A. Wolf. — Garderobe-Insp. Schilling. — Dir. O. Hauske.
Generalmusikdir. Mottl. — Oberreg. M. Schön. — Generalintendant Dr. Bürklin. — Reg. Dr. Kilian.

Das Kölner Stadttheater.



ur Zeit der römischen Herrschaft hatte Köln ein Amphitheater, einen Zirkus und ein Theater, doch wurden diese Baulichkeiten von den Franken bei ihrem Einfalle im 4. Jahrhundert vollständig zerstört. Unter christlicher Herrschaft hatte die theatralische Kunst ihre Pflege lediglich in Kirchen und Klöstern und in den Gymnasien, deren Köln vier besaß. Es wurden dort Mysterien-, Mirakelspiele und ähnliche Aufführungen mit großer Pracht zur Darstellung gebracht. Auch die Studenten der gegen Ende des 14. Jahrhunderts gegründeten Universität führten derartige Spiele auf offenem Markte auf, so z. B. am 10. Februar 1562 „Judith und Holofernes". Neben dieser heimischen Pflege der dramatischen Kunst erscheinen in dieser Zeit auch schon fremde Unternehmer in Köln, um mit ihren Truppen „Komödie" zu spielen. So suchte u. a. Heinrich Wirse im Jahre 1565 die Erlaubnis nach, ein Spiel von der Passion Jesu Christi spielen zu dürfen.

Es wurden meist Stücke geistlichen Inhalts gegeben, und von der Obrigkeit wurde strenge Kontrolle geübt; auch wurden ansehnliche Summen als Armenabgaben gefordert.

Im folgenden Jahrhundert spielten bereits die „englischen Komödianten" in Köln, so 1613 und in den beiden nächsten Jahren. Der weise Rat bewilligte diesen englischen Komödianten zwar gewöhnlich nur 14 Tage Spielzeit, doch wurde diese Frist nachträglich häufig verlängert.

Im März 1698 traten auch italienische und im Mai französische Schauspieler in Köln auf. Die Vorstellungen fanden meist in den Zunfthäusern statt oder im Hause Quatermarkt, dem Gürzenich gegenüber.

Im Jahre 1720 kam der Wiener Schauspieler Johann Heinrich Prunius mit seiner Gesellschaft nach Köln, 1734 Wilhelm Ludwig Ritter mit seinen „curieusen Komödien". 1736 und 1737 spielte der Prinzipal

„der hochfürstlich Hessen-Kasselschen wirklichen Hofakteurs", Johann Georg Stolle, 1745 eine holländische Gesellschaft unter Friedrich Schröder; 1748 kam von Eckenberg mit seiner Gesellschaft von 14 Mitgliedern zur Karnevalszeit nach Köln. Kurz, alle Jahre und das ganze Jahr hindurch wurde in dem reichen und lebenslustigen Köln Komödie gespielt. In den Jahren 1754 und 1755 traten die kurpfälzischen „Hof-Operisten" Sillani und Batti auf, vorher, im Jahre 1753, hatte der Italiener Natal Stesta schon italienische Opern aufgeführt. Im Jahre 1758 veranstaltete der Direktor der italienischen opéra en musique verschiedene Vorstellungen, und im Winter 1760 spielte zur Unterhaltung der in Köln während des 7 jährigen Krieges einquartierten französischen Generale eine französische Gesellschaft unter F. L. Midon in einer Bretterbude nahe dem Heumarkte, eine andere unter du Joniel im Zunfthause der Schuhmacher.

Im Jahre 1766 wurde endlich dem Direktor Sebastiani die Erlaubnis erteilt, ein festes Schauspielhaus zu erbauen. Da dieser aber zögerte, mit dem Bau zu beginnen, so erhielt 1767 Joseph von Kurtz die Erlaubnis zum Bau. Dieser legte auch sofort Hand ans Werk, und ließ ein Haus aus Holz auf dem „Neumarkt" erbauen. Seine Vorstellungen fanden großen Zulauf, wenn auch die aufgeführten Stücke noch wenig geläuterten Geschmack bewiesen.

In diesem Holzbau spielten nun alle folgenden Unternehmer, wie Sebastiani, Josephi, Kottmann, Ilgner, Theobald Marchand, Abel Seyler, Benjamin Grimberg, Valerio Valentini, Großmann, Helmuth u. a. Das Repertoir dieser Direktoren verbesserte sich zusehends und zeichnete sich schließlich durch künstlerische Auffassung aus; man gab Stücke von Shakespeare und Lessing und zuweilen sogar Opern.

Das aus Holz erbaute Gebäude konnte der vorwärts geschrittenen dramatischen Kunst auf die Dauer nicht genügen, und so traten, um ihr ein würdigeres Heim zu schaffen, im Jahre 1782 wohlhabende Bürger zusammen und ließen in der „Schmierstraße", der jetzigen Komödienstraße, ein ansehnliches Theatergebäude errichten. Die Direktion wurde Joh. Böhm übertragen, der zuletzt in dem Holzbau auf dem Neumarkt mit einer guten Truppe gespielt hatte. Böhm und seine Nachfolger spielten bis zur französischen

Besitzergreifung von Köln und den Rheinlanden regelmäßig vom 1. September bis 1. Mai. Alsdann erschienen 1797 „Artistes français de Liège", sonst aber andere deutsche Gesellschaften unter den Direktionen von Madame Böhm, Bachoven und Frambach, Pinsaro, Natte, Har, Deussen, der Karschin, dann die bergisch-deutsche Gesellschaft. Das Repertoir brachte die deutschen Klassiker, sowie Opern von Mozart, Dittersdorf, Méhul, Gretry, Montigni, Paisiello u. s. w.



Hermine Bland.

Napoleon I. erließ ein Ministerialdekret, nach dem in Köln nur reisende Gesellschaften spielen durften und die Behörden verpflichtet seien, die gastierende französische Truppe nach Möglichkeit zu unterstützen. Die Fürsorge Napoleons für seine Landsleute ging sogar soweit, daß der Bürgermeister die wohlhabenden Familien der Stadt Köln amtlich zum Abonnement der französischen Vorstellungen auffordern und dafür sorgen mußte, daß an den Abenden, an welchen die Franzosen spielten, keine größere Familienfestlichkeiten oder öffentliche Vergnügungen stattfanden.

Als im Jahre 1815 die Rheinlande preußisch wurden, hatten nacheinander Karoline Müller, Schirmer, die Karschin, Derossi die Direktion. Während dieser verschiedenen Direktionen ließen die Aufführungen und überhaupt die Theaterverhältnisse noch viel zu wünschen übrig; geordnete Zustände traten erst ein, als S. F. Ringelhardt 1822 die Leitung der Kölner Bühne übernahm und diese bis 1832 leitete. In diesem Zeitraume wurde 1828 das im Jahre 1783 errichtete Theater niedergelegt und an dessen Stelle ein Neubau errichtet. Dieser Bau wurde so schnell gefördert, daß im Jahre 1829 das neue Theater bereits mit Spohrs Jessonda eröffnet

werden konnte. Das neue Theater, welches 15—1600 Personen faßte, kostete 70000 bis 75000 Taler. Auch jetzt wurde in Köln gewöhnlich vom 1. September bis 1. Mai gespielt, während der vier Sommermonate siedelte die Gesellschaft meist nach Aachen über. In dieser Zeit waren Lortzing und seine Eltern bei diesem soliden und künstlerisch geführten Unternehmen engagiert.

Auf Ringelhardt folgten die Direktionen Mühling und Köckert. Eine neue, glanzvolle Ära begann im Jahre 1840 unter Spielberger, dessen Direktion 6 Jahre währte. Er führte das Theater in großem Stil fort und machte den Versuch, das ganze Jahr hindurch zu spielen. Als Kapellmeister fungierten zu dieser Zeit Konradin Kreutzer und Heinrich Dorn.



Kapellmeister Arno Kleffel.

Die Aufführungen während der folgenden Jahre 1847—1853 waren durch die politischen Wirren sehr beeinträchtigt und der Theaterbesuch schlecht. Dann aber entstanden schnell hintereinander verschiedene Theater: das Thaliatheater, das Viktoriatheater, die Königshalle und verschiedene Sommertheater, die im Laufe der Zeit alle ein- oder mehrere Male abbrannten.

In den Jahren 1853—55 leitete Ferdinand Röder die Kölner Bühne; er brachte zuerst „Tannhäuser" und „Lohengrin" daselbst zur Aufführung. Zu einer gewissen Blüte gelangte das Kölner Theater unter der Leitung von Ad. Th. L'Arronge, dessen hervorragendste Kraft Ellen Franz, die nachmalige Herzogin von Sachsen-Meiningen war. Als im Jahre 1859 das Theatergebäude abbrannte, spielte L'Arronge in dem kleinen Thalia-Theater weiter, wo er namentlich mit Offenbachs Orpheus gute Erfolge

erzielte. Inzwischen erfolgte der Neubau des Theaters, und am 1. September 1862 wurde dasselbe als „Kölner Stadttheater" eröffnet.

Das Theatergebäude wurde erbaut oder vielmehr verbaut von Professor Raschdorf; es hat eine schlechte Akustik und faßt etwa 1700 Personen. Es gehörte anfangs einer Aktiengesellschaft und ging dann in den Besitz der Stadt über.



Stadttheater in Köln.

In den folgenden 6 Jahren führte Moritz Ernst die Direktion, bis das Stadttheater am 10. Februar 1869 abermals abbrannte. Ernsts Nachfolger Kullack spielte deshalb von 1869 bis 1872 wieder im Thalia-Theater; zu seiner Truppe gehörten Theodor Reichmann und Paul Bulß.

Inzwischen war ein „Neues Stadttheater" in der Glockengasse entstanden, das am 1. September 1872 von Heinrich Behr eröffnet wurde. Dieser hatte während seiner dreijährigen Direktion recht guten Erfolg und zog sich mit einem großen Vermögen zurück.

Nach Behr führte Moritz Ernst wiederum 6 Jahre die Leitung des Theaters; seit 1881 bis 1904 Julius Hofmann, der das Kunstinstitut in steigender Entwicklung gehalten hat.

Julius Hofmann besaß, wie einstens Pollini in Hamburg, das rechte Gefühl für die Entwickelung Kölns, der auch eine Steigerung und Besserung der volkstümlichsten und leichtfaßlichsten Kunst, der theatralischen, folgen

mußte. Hofmann fand auf seinem Gebiete den richtigen Weg zum neuen Köln; er sah ein, daß er nur dann reüssieren könnte, wenn er der Stadt, die allmählich zu einer modernen Großstadt emporwuchs, als Bühnenleiter das gab, was ihr gebührte. Und so fand sein Wirken in Köln reiche Anerkennung, Hofmann erwarb sich nicht nur um das Theater, sondern auch durch das Theater große Verdienste. Das Kölner Stadt-Theater wurde



Regiesitzung im Kölner Stadttheater unter Leitung des ehemaligen Direktors Julius Hofmann.

unter seiner Leitung eine Kunststätte, deren Entwicklung man auch außerhalb der rheinischen Lande mit sympathischer Aufmerksamkeit verfolgte; seine Hauptstärke lag, wie bei allen unseren großen Provinzbühnen, an denen das Schauspiel leider nur unter dem Gesichtspunkt auszunützender Zugstücke oberflächlich behandelt wird, in der Oper, deren leuchtender Stern Emil Götze war. — Julius Hofmann hat im Verlaufe einer mehr als 20jährigen Tätigkeit dem Kölner Stadttheater nicht nur eine solide künstlerische Grundlage gegeben, sondern auch das Ansehen seiner Mitglieder,

die in gesicherte finanzielle Verhältnisse kamen, sozial gehoben. Als daher die Stadt daran ging, ein eigenes neues großes Theater zu bauen, wurde dieses, das nun mit dem alten Stadttheater gemeinsam zu städtischem Besitz wurde, trotz der zahlreichen Bewerber, unter denen unser Kgl. Schauspiel-Regisseur Max Grube die meisten Aussichten hatte, wieder Hofmann übergeben. Julius Hofmann war damals ein 62jähriger Mann, allein er, der erfahrene Bühnenleiter, hat auch den neuen Wirkungskreis sich zu erobern gewußt; er hatte das Alte zu erhalten und das Neue fest zu gestalten. Sein täglicher Etat war 3500 Mk., also fast so groß wie der des Deutschen Theaters und des Berliner Theaters zusammengenommen; dafür hatte er allerdings zwei Theater, das alte und das neue, zur Verfügung.



Lotte Mende.
(Gastierte in plattdeutschen Rollen in Köln.)

Die Ausführung des neuen Baues lag in den Händen des Regierungsbaumeisters C. Moritz in Köln. Er ist davon ausgegangen, einen Bau herzustellen, dessen äußere Gestalt leicht seine Bestimmung als Theater erkennen lassen soll. Nach dem Vorbilde Sempers und anderer bahnbrechender Meister hat Moritz das Bühnenhaus und den Zuschauerraum durch segmentförmig vorgelagerte Foyers nach außen scharf markiert, wodurch jene schönen Linien- und Flächenwirkungen entstehen, wie sie am Dresdener Hoftheater und Frankfurter Opernhaus vorhanden sind. Auch die beiden Längsseiten des Gebäudes sind durch vorspringende Bauteile, sowie Terrassen- und Treppenanlagen, interessant durchbildet, und der geradlinige, reich behandelte Mittelgiebel bildet zu der Rundung der anschließenden Teile einen architektonisch wirksamen Kontrast. Die Raumverhältnisse des Innern sind beträchtliche. Die Hauptbühne hat eine Breite von 31 m und eine Tiefe

von 20 m; die Hinterbühne hat 18 zu 20 m. Auch die Einteilung und architektonische Behandlung des Zuschauerraumes verdient die Beachtung aller Fachleute.

Die herkömmliche Anordnung eines großen Mittelkronleuchters, der die Besucher der oberen Ränge blendet, ist verlassen. An seine Stelle sind vier kleine Beleuchtungskörper getreten, die sich der Deckenteilung eingliedern, Raum für eine große zusammenhängende Gemäldefläche lassen,

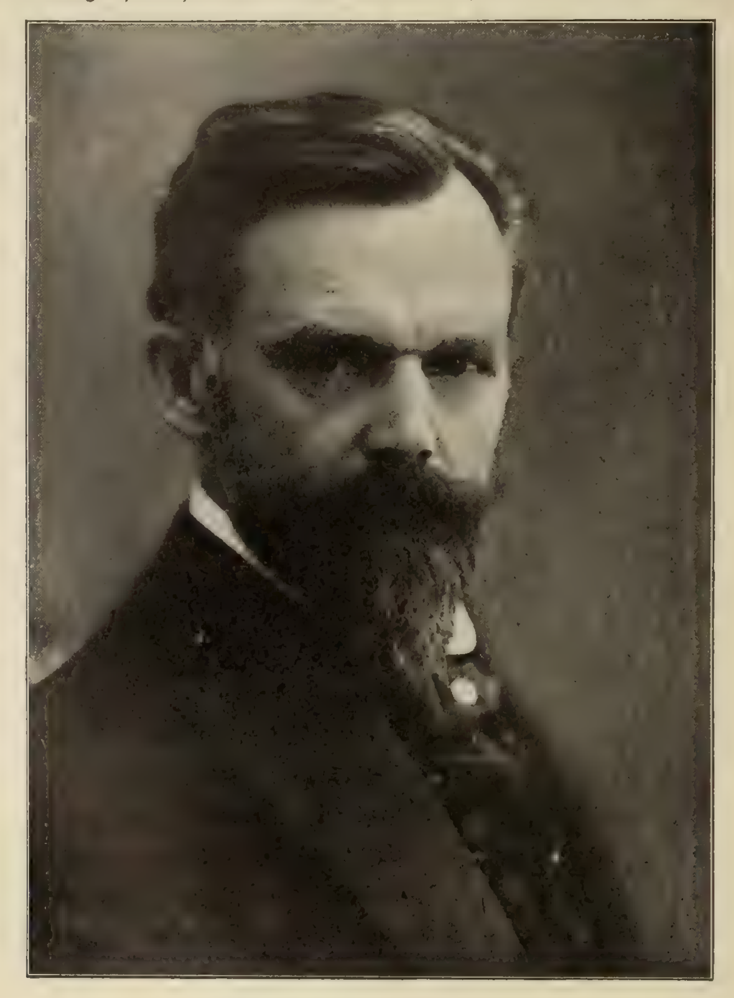


Das neue Stadttheater in Köln.

und diese gleichmäßig beleuchten. Das neue Theater, welches seinen Platz auf dem großen Terrain an der Aachenerstraße an Stelle des früheren Panoramas erhalten hat, und dort in seiner monumentalen Wirkung voll zur Geltung kommt, ist am 6. September 1902 feierlich eingeweiht worden. Aufgeführt wurde, nach einem Prolog von Josef Lauff, Goethes „Vorspiel auf dem Theater" aus dem Faust, Schillers „Huldigung der Künste" und der dritte Akt der „Meistersinger" von Wagner.

Mit welchen Mitteln und welchen Opfern dieses Stadttheater, das unter den deutschen Privattheatern trotz einzelner Mängel nicht seinesgleichen hat, erbaut ist, ging aus der Einweihungsrede des Oberbürgermeisters Becker hervor. Er betonte, wie der Bau eines zweiten, zeitgemäßen Theaters ein unabweisbares Bedürfnis geworden sei.

Das neue Stadttheater (Opernhaus) ist der größte Theaterbau Deutschlands, seine Gesamtfläche beträgt 5948 Quadratmeter, während das Wiesbadener Königliche Theater nur 3350, das Opernhaus in Frankfurt a./M.



Direktor Dr. Max Martersteig.

3763, das Hoftheater in Dresden 5003 und das neue Burgtheater in Wien 5057 Quadratmeter bedeckt. Die Bühnenöffnung hat eine Breite von 12,75 m; die Höhe der Unterbühne (Versenkungen) beträgt 8 m; die Höhe über dem Podium bis zum Schnürboden 25 m, hierüber ist der Dachraum noch mit

6 m ausgenutzt. Der Bühnenraum selbst mißt vom Keller der Untermaschinerie bis zur Dachfirst 43 m.

Das Zuschauer- und Bühnenhaus kostete 1 800 000 Mark, die Bühnenmaschinerie, die vom Obermaschinenmeister Rosenberg vortrefflich angelegt ist, 540 000 Mark, das Mobiliar des Foyers, des Zuschauerraumes u. s. w. 210 000 Mark, das Restaurationsgebäude mit den Gartenhallen, Terrassen u. s. w. 352 000 Mark, die Einrichtung des Restaurants 79 000 Mark, die Gartenanlagen und die Beleuchtung 46 000 Mark, das Magazingebäude mit Einrichtung 300 000 Mark, Dekorationen und Kostüme 580 000 Mark, das Grundstück 500 000 Mark. Gegen 4½ Millionen kostet also das modernste Privat-Theater Deutschlands.

Direktor Hofmann zahlte jährlich für beide Theater 50000 Mark Pacht, fernerhin 50000 Mark für Beleuchtung; kostet die Beleuchtung mehr, dann sollten Stadt und Direktor die Mehrkosten zur Hälfte tragen. Hofmann kam im ersten Verwaltungsjahre der beiden Theater nicht auf seine Kosten und löste seinen Vertrag. In Otto Purschian fand die Stadt einen neuen Pächter, den jedoch schon nach Jahresfrist der Tod vom Werke abrief. Nun folgte ein Interregnum unter städtischer Regie, wobei die Einsicht gewonnen wurde, daß die Pachtforderung von 50000 M., sollten die beiden Theater auf künstlerische Höhe geführt werden, nicht aufrecht zu erhalten sei. Mit dem neu erwählten Direktor, dem feinen und verdienstvollen Theaterforscher und Dramaturgen Max Martersteig wurde deshalb ein Verhältnis geschaffen, das ein Mittelding zwischen städtischer Regie und Pachtsystem genannt werden kann: Der Direktor zahlt der Stadt die Hälfte seines Reingewinnes an den Theatern, aus welchem ihm jedoch vorerst eine bestimmte Summe ungeteilt zusteht.



Das Stadttheater in Königsberg i. P.

Schon aus früher Zeit haben wir Kunde, daß in Königsberg allerhand theatralische Aufführungen sehr beliebt waren.

So wurde im Jahre 1524 in Königsberg von Bürgern ein „wunderliches Spiel von Luther wider den Papst" und 1541 von Gesellen das Fastnachtsspiel „Der Jungbrunnen" zur Darstellung gebracht.



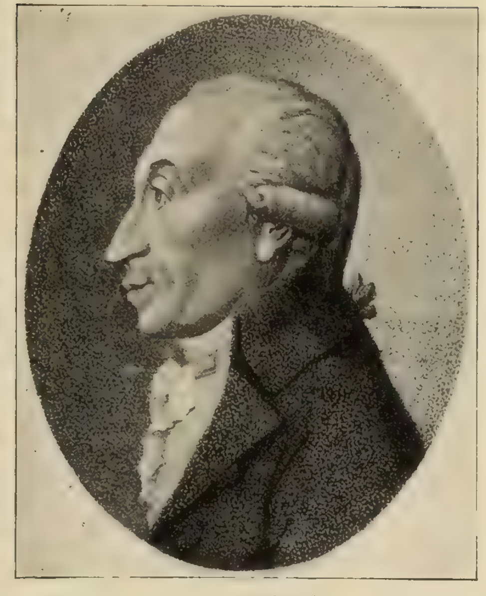
Simon Dach.

Im Jahre 1578 kamen drei biblische Stücke von Königsberger Bürgern zur Aufführung, nämlich vom „Paradies" vom „reichen Mann und dem Lazarus" und vom „Tobias mit seinem Sohn". Sie wurden natürlich an verschiedenen, aber aufeinander folgenden Tagen gegeben. Fastnachtsspiele und Schauspiele biblischen Inhalts bilden also die Anfänge theatralischer Kunst in Königsberg, und das volkstümliche Schauspielwesen war früh schon dort so entwickelt, daß es Handwerkern sogar vergönnt war, vor den Markgrafen auf dem Schloß zu spielen. Die Kosten derartiger Aufführungen übernahm in Königsberg zuweilen die fürstliche Herrschaft.

Eifrig wurde auch die Schulkomödie gepflegt, besonders am Gregoriusfeste. Diese Komödien wurden von den Schülern selbst aufgeführt, so im Jahre 1549 ein Stück „Vom verlorenen Sohn". Die Rektoren traten in Königsberg sogar in Wettbewerb, um durch Darstellung von Komödien

einander zuvorzukommen und den Gewinn für sich zu erzielen, denn der Magistrat und die Vornehmen der Stadt pflegten zur Entschädigung ihrer Mühe sich dankbar gegen Lehrer und Schüler zu zeigen.*)

Der Rektor der altstädtischen Schule in Königsberg sah sich daher im Jahre 1581 zu folgender Beschwerdeschrift veranlaßt: „Laut seiner Bestallung sollte er jährlich eine Komödie agieren, davon er etwas haben könne. Er habe schon angefangen und fast die Personen ausgeteilt; es käme ihm aber zu Ohren, daß der deutsche Schulmeister (der Vorsteher einer nicht lateinischen Schule) auf dem Holztor auch eine agieren will."



T. G. v. Hippel.



Camilla Marbach als Clydia.
(Nach einer Photographie von Max Kiby in Königsberg i. Pr.)

Im Jahre 1585 erklärten die Pädagogen derselben Anstalt, „daß es als ein Vorrecht der lateinischen Schulen sollte bestimmt werden, Komödien darzustellen, denn es wäre billig, die Actio Comoediarum den lateinischen Schulen allein zu belassen, weil sie ihnen für eine Hälfte ihrer Unterhaltung gerechnet wird, und den Knaben, so studieren wollen, überaus nötig und nützlich sind." Der Bescheid war indes ein abschlä-

*) Hagen, Geschichte des Theaters in Preußen. Königsberg 1854.



Alex. Rosalewicz, in der Oper Carmen.
(Nach einer Photographie von Max Kiby in Königsberg i. Pr.)

giger, mit der Begründung, „daß der Nutzen nicht so groß sei, denn es sei ja unleugbar, daß die Knaben mit solchen Comoediis viel in den Schulen versäumen."

Im Auftrage des Markgrafen Albrecht ward den Rektoren aus der Rentkammer für die Darstellung der Komödien 1 1/2 bis 10 Mark, ausnahmsweise 30 Mark, gezahlt. Häufig durften die Rektoren und Schüler auf dem Schlosse selbst spielen; die beliebtesten Stücke waren damals: „Vom jüngsten Gericht", „Von der Geburt Christi", „Von den unschuldigen Kindlein", Von der Hochzeit in Cana", „König Belsazar", „König David und Absalon", „Joseph", „Adam und Eva" u. s. w.

Auch Dramen aus der Profangeschichte, Mythologie und der Volkssage wurden daneben in den Schulen zu Königsberg aufgeführt, so: „Vom Herzoge Philippo bono", „Vom Könige Eduardo und der Gräfin Elise aus England", „Hannibal", „Königin Circe", „Kaiser Octavian", „Vom Tristevant und des Königs Tochter in Irland", „Vom Ritter Ponto" u. s. w.



Anna Rollan, Koloratursängerin.
(Nach einer Photographie von Max Kiby, Königsberg i. Pr.)

Eine andere Art Schulkomödien haben den Charakter der „Moralitäten". Am merkwürdigsten ist aber das Stück „vom Hecastus", welches in Königsberg besonders beliebt war und gewissermaßen „als das erst verbindende Glied zwischen dem englischen und deutschen Theater anzusehen ist".

Erst gegen den Anfang des 17. Jahrhunderts kamen die Aufführungen von Schulkomödien in Königsberg außer Gebrauch; Berufsschauspieler setzten nun die Pflege der dramatischen Muse fort. So besuchten die englischen Komödianten, welche über die Niederlande nach Deutschland kamen, auch Königsberg, ebenso wie alle Handels- und Residenzstädte. Im Oktober 1605 spielten sie in Königsberg vor der Herzogin Eleonora und empfingen dafür eine gute Belohnung. Im Jahre 1612 begleiteten englische Komödianten, die auch den Titel kurfürstliche Komödianten führten, den brandenburgischen Kurfürsten Johann Sigismund nach Königsberg. Diese führten hier unter großer Prachtentfaltung „die türkische Triumphkomödie" auf. „Das Theatrum im alten großen Saal" wurde mit rotem Futtertuch belegt und darin den Komödianten „die Stadt Konstantinopel" erbaut.



Theo Becker, als Tell.
(Nach einer Photographie von Max Kiby in Königsberg i. Pr.)

Auch im Jahre 1639 spielten wieder englische Komödianten in Königsberg. Sie wurden dann auf zwei Fahrzeugen nach Brandenburg in das kurfürstliche Schloß befördert.

Mit den Engländern traten endlich deutsche Berufsschauspieler in Wettbewerb. Die englischen Stücke wurden zu Nutz und Frommen der immer zahlreicher werdenden deutschen Genossen nachgedruckt. Im Jahre 1620 erschienen die „Englischen Comedien und Tragedien"; im Jahre 1624 war schon eine 2. Auflage notwendig.

In Königsberg wirkte bis zum Jahre 1659 als Professor der Poesie der Dichter Simon Dach. Als sich am 15. Juli 1635 der König Wladislaus IV. dort befand, wurde ihm zu Ehren ein von Simon Dach gedichtetes Schauspiel „Cleomenes, der allerwehrteste und hochwürdigste trewe Hirt der Krohn Pohlen" aufgeführt. Neun Jahre später wurde von den Studenten das allegorische Schauspiel „Sorbuisa", von demselben Dichter verfaßt, in der Universität zur Darstellung gebracht.

Allmählich berührten auch die deutschen Wandertruppen Königsberg.



Fanny Musäus.
(Nach einer Photographie von Max Kiby in Königsberg i. Pr.)

Im Jahre 1670 waren Schauspieler dort, die um Ermäßigung der üblichen Abgabe an die Akzise bitten, da das Aufbauen und Abbrechen des Theaters ihnen große Kosten verursache. Vier Jahre später spielten in Königsberg „Comedianten der hochdeutschen Compagnie" und zwar „auf den Freiheiten" und in den Vorstädten. Zehn Jahre später gaben die Komödianten der „Sächsischen Compagnie" Vorstellungen in Königsberg. Es waren diese die spätere „berühmte Bande" Magister Veltens.



Fritz Carlsen.
(Nach einer Photographie von Max Kiby in Königsberg i. Pr.)

Über die nächsten Jahrzehnte haben wir bezüglich theatralischer Darstellungen in Königsberg keine Kunde. Erst von 1712 ab treffen wir wieder Schauspieler hier an. So kam 1718 Eckenberg von Berlin nach Königsberg und spielte während des Jahrmarktes in einer neben dem altstädtischen Junkergarten erbauten Bude.

Im Jahre 1740 gab der „Principal" Hilferding Vorstellungen dort. Er führte biblische Stücke auf, daneben den Doktor Faust, den sterbenden Cato von Gottsched, den Tartüffe von Molière und einige Opern, wie „Lukretia".



Marianne Valentin, als Fidelio.
(Nach einer Photographie von Max Kiby in Königsberg i. Pr.)

Hilferding konnte sich aber in Königsberg nicht halten; er reiste mit einer großen Schuldenlast ab.

Nicht ohne Bedeutung auf das Königsberger Theater war der Direktor und Kriegsrat Theodor Gottlieb von Hippel (1741–1796) daselbst. Er schreibt einmal „Die Komödie versäume ich ungern": Er verfaßte auch eifrig Theaterkritiken und einige Komödien, von denen indes nur zwei: „Der Mann nach der Uhr" und „Die ungewöhnlichen Nebenbuhler" gedruckt wurden. Im letzteren Stücke trat im Jahre 1769 F. L. Schröder als Jakob auf; im ersteren gab sein Stiefvater Ackermann die Rolle des Orbil.

Als im Jahre 1743 dem Prinzipal Schönemann das preußische Generalprivilegium erteilt worden war, gab er zur Universitätsjubelfeier am 17. September 1744 im altstädtischen Gemeindegarten zu Königsberg den „sterbenden Cato" von Gottsched, welcher persönlich zugegen war. Dem Stücke vorher ging ein Festspiel „Die mit den freien Künsten verschwisterte Schauspielkunst." Zu Schönemanns Spielplan gehörte ferner auch das



Georg Clemens.
(Nach einer Photographie von Max Kiby in Königsberg i. Pr.)

Schäferspiel „Die getrennte Liebe", das unter Mitwirkung von Ekhof und der Rudolphi in Königsberg großen Beifall fand.

Weniger Glück hatte die nachfolgende Gesellschaft der Prinzipalin Anna Christina Ohl, auf die das Hilferdingsche Privilegium im Jahre 1747 übergegangen war. Sie gab nur minderwertige Stücke.

Im Jahre 1755 baute Konrad Ernst Ackermann, ein Schauspielunternehmer, der wahres Kunstinteresse besaß und förderte, in Königsberg das erste Schauspielhaus, welches zugleich das erste Theatergebäude in der Provinz Preußen überhaupt war. Friedrich der Große hatte ihm den Platz dazu und ein preußisches Privilegium geschenkt. Ackermann eröffnete sein neues Theater am 24. November 1755 mit einem Prolog und mit der Aufführung des „Mithridat" und dem Nachspiel „Der Scherenschleifer".

Ackermann hätte für Königsberg das werden können, was er für Hamburg wurde. Seine Vorstellungen fanden in Königsberg den größten Beifall.



Martha Hofacker, als Elsa in Lohengrin.
(Nach einer Photographie von Max Kiby in Königsberg i. Pr.)

Hier kam Lessings „Miß Sara Sampson" 1755 zur überhaupt ersten Aufführung und zwar gleich nach seinem Erscheinen. Den Mellefont gab Ackermann selbst, seine Frau die Marwood und der 12jährige Friedrich Schröder, welcher damals junge Mädchenrollen spielte, die Arabella.

Ackermanns Einnahmen waren recht günstige. Im Jahre 1754 betrugen sie 10000 Taler, 1755 schon 15000 Taler.

Leider floh seine Gesellschaft, die aus tüchtigen Mitgliedern bestand, im Dezember 1756 vor den anrückenden Russen nach Leipzig. Nur der junge Fritz Schröder blieb ohne alle Subsistenzmittel vorläufig im Fridericianum zurück. Die Zeitverhältnisse zwangen Ackermann selbst, sein Theater in Königsberg mit großen Verlusten und ohne Ersatzansprüche im Stich zu lassen.



Oberregisseur Georg Hartmann.
(Nach einer Photographie von Max Kiby in Königsberg i. Pr.)

Erst im Jahre 1762, nachdem der Friedensschluß mit Rußland erfolgt war, kam eine neue Truppe und zwar unter dem Prinzipal Franz Schuch nach Königsberg; sie gab dort wieder einige regelmäßige Vorstellungen. Neben dem Berufsschauspiele kam jetzt vorwiegend das Liebhabertheater in Königsberg zum Aufschwunge. Johann Adam Tritt nämlich begründete 1764 ein solches in einem Hause der Pulverstraße, und talentvolle junge Leute traten darin auf. Ebenso wurden im Hause des kaiserlich russischen Geheimen Rats, Reichsgrafen von Kayserling, Theatervorstellungen gegeben; so im Jahre 1771 bei einem Besuche des Prinzen Heinrich, Bruders Friedrichs des Großen, in Königsberg.

Von 1768—1770 gab es aber auch wieder Vorstellungen von Berufsschauspielern; so von Karl Theophil Döbbelins Gesellschaft. Auf seinem Repertoir befanden sich: „Richard III.", Gerstenbergs „Ugolino", „Romeo und Julie" von Weiße und „Eugenie" von Beaumarchais.



Oberregisseur Karl Habermeyer.
(Nach einer Photographie von Max Kiby in Königsberg i. Pr.)

Nach Döbbelin folgte die Truppe der Direktrice Johanna Karoline Schuch, welche vom Mai 1785 bis Mai 1786 Ekhof mit einem Gehalte von 1000 Talern verpflichtet hatte. Gespielt wurde in Königsberg aber nur in den Wintermonaten und zwar in dem von Ackermann erbauten Schauspielhause, das ein Privatmann als neuer Besitzer jetzt den Direktoren zu vermieten pflegte.

Nach dem Tode von Madame Schuch ging 1788 das Privilegium auf ihre Erben über. Die Geschwister Schuch brachten 1788 Mozarts „Belmonte und Konstanze", 1793 „Don Juan" und 1794 „Die Zauberflöte" auf die Königsberger Bühne.



Lina Starke.
(Nach einer Photographie von Max Kiby in Königsberg i. Pr.)

Im Jahre 1797, am 27. Oktober, sank das Schauspielhaus in Königsberg in Staub und Asche, gerade als „Galora von Venedig" gespielt werden sollte. Nichts wurde gerettet, 40 Familien wurden brotlos, die Geschwister Schuch erklärten, die Direktion einstweilen niederlegen zu müssen.

Nachdem indes der größten Not gesteuert war, traten sie wieder die Leitung an, aber bis zur Tilgung aller Schulden auf fremde Rechnung.

An Stelle des alten abgebrannten Ackermannschen Theaters wurde von Friedrich Gilly 1806 ein neues Haus erbaut, freilich änderte der Besitzer, Kaufmann Georg Bruinvisch, den ursprünglichen Plan des Architekten vielfach zu seinen Ungunsten ab. Am 29. April 1808 wurde der Neubau eröffnet.

In Friedrich Adam Hiller wurde ein tüchtiger Musikdirektor gewonnen; die Oper ward fortan besonders begünstigt.

Das neue Personal setzte sich aus 40 Schauspielern und Schauspielerinnen zusammen.



Alfred Bachmann.
(Nach einer Photographie von Max Kiby in Königsberg i. Pr.)

Leider brannte das neue Gebäude schon am 1. Juli 1808 unter der Direktion Steinberg wieder ab. Die Feuerversicherungssumme aber setzte glücklicherweise den Wiederbau außer Zweifel. Bereits am 9. Dezember 1809 konnte ein neues Schauspielhaus unter Steinbergs Leitung eröffnet werden. Auf dem Repertoir standen in diesen Jahren außer den Klassikern die Dramen von Müllner, Grillparzer, Houwald, Calderons „Leben ein Traum“, Moretos „Donna Diana“ u. s. w.; in der Oper besonders: Rossini



Stadttheater in Königsberg.

und Karl Maria von Weber. Im Jahre 1818 gastierte Ludwig Devrient in Königsberg. Er trat auf in: König Lear, Kaufmann von Venedig, Die Räuber, Kabale und Liebe, Wallensteins Lager, Bayard u. s. w.



Zweites Gastspiel des Kgl. Hannov. Hofschauspielers Herrn

Carl Devrient.

Königsberger Stadttheater.

Donnerstag, den 22. April 1852. **Achtes Abonnement № 13.**

Vollständig neu einstudirt:

Hamlet,

Prinz von Dänemark.

Trauerspiel in 5 Akten von William Shakespeare, übersetzt von August Wilhelm Schlegel.

Personen.

Claudius König von Dänemark . . . Hr Reinhardt
Hamlet Sohn des vorigen und Neffe des gegenwärtigen Königs . . . .
Polonius Oberkämmerer . . . Hr Bethmann
Horatio Hamlet's Freund . . Hr König
Laertes, Sohn des Polonius . . . Hr Rüger
Rosenkranz, Güldenstern, Hofleute . . . Hr Witt, Hr Trepau
Osrick ein Hofmann . . . . Hr [illegible]
Marcellus, Bernardo, Offiziere . . . Hr Wokurka, Hr Vobi
Franzisko ein Soldat . . . . Hr. Hübsch.
Der Geist von Hamlet's Vater . Hr Winkelmann.
Fortinbras Prinz von Norwegen . Hr Berndal.
Gertrude, Königin von Dänemark und Hamlet's Mutter . Fräul. Huber
Ophelia, Tochter des Polonius Fräul. Arens.
Ein Schauspieler . . . . Hr Dumont.
Erster, Zweiter Todtengräber . Hr Hassel, Hr Riegel
Gefolge Wachen Norwegische Krieger

Personen des kleinen Schauspiels.

Der Herzog . . . . Hr Dumont
Die Herzogin . . . . . Fräul. Harting
Lucianus . . . . Hr. Freudenberg

* Hamlet . . . . **Herr Carl Devrient,** Königl. Hannoverischer Hofschauspieler, als zweite Gastrolle

Preise der Plätze wie gewöhnlich.

Kassenöffnung halb **6** Uhr Anfang **halb 7** Uhr Ende **9** Uhr.

Freitag, den 23. d. M., Abonnement suspendu, Benefize für Herrn Beyer. vollständig neu einstudirt

Der Feensee,

große romantische Oper in 5 Akten von Auber, mit neuen Ballets, darunter eine Quadrille der Fische, und mannigfacher neuer Ausstattung, so wie einem von Herrn Siemering dazu angefertigten neuen Rheinpanorama als wandelnde Dekoration.

Schultz'sche Hofbuchdruckerei in Königsberg.

Das neue Stadttheater, welches Eigentum der Königsberger Theater-Aktien-Gesellschaft ist, faßt 1400 Personen. Seine höchsten täglichen Einnahmen sind 3000 bis 6000 Mark, je nach den Preisen der Vorstellungen. Gegeben werden: Oper, Operette, Schauspiel, Lustspiel, Posse und Ballett. Die Dauer der Saison für die Oper reicht vom 16. September bis einschl. 30. April, für Schauspiel: 16. September bis einschließlich 15. Mai. Die Theaterdirektion, welche keinerlei Subvention oder sonstige Beihilfe erhält, hat eine Kaution von 30000 Mark zu hinterlegen, zahlt jährlich an Pacht, Gewinnanteil und sonstigen Lasten den Betrag von etwa 40000 Mark und muß elektrischen Strom, Leuchtgas, Heiz-Koks, Wasser, Feuerwache ohne jedwede Preisermäßigung von der Stadt entnehmen; letztere gibt seit dem Übergang des Theaters an die jetzige neue Theater-Aktien-Gesellschaft (1892)

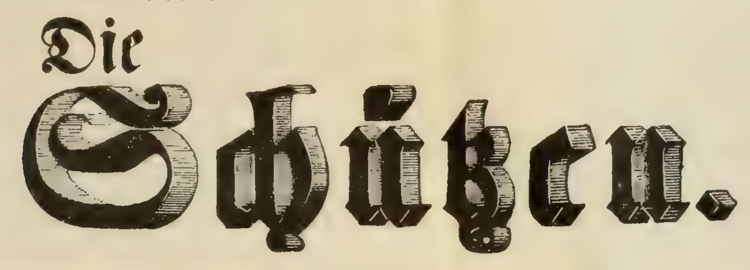
Zur Feier der Anwesenheit Sr. K. K. Majestät des Kaisers von Rußland, Nikolaus I.

Königsberger Stadttheater.

Montag, den 10. Oktober 1853.

Neu einstudirt:

Die beiden Schützen.



Komische Oper in 3 Akten, nach dem Französischen. Musik von Albert Lortzing.

(In Scene gesetzt von Herrn Regisseur Hassel.)

Personen:

Amtmann Wall	Hr. Freudenberg.
Caroline, seine Tochter	Frau Schütz-Witt.
Wilhelm, sein Sohn, Soldat im ersten Schützenbataillon, unter dem Namen Wilhelm Stark	Hr. Weiß.
Peter, sein Vetter	Hr. Hassel.
Busch, ein wohlhabender Gastwirth	Hr. Fricke.
Suschen, seine Tochter	Fräul. Epple.
Gustav, sein Sohn, Soldat im dritten Schützenbataillon	Hr. Stolzenberg.
Jungfer Lieblich, Haushälterin	Frau Rathmann.
Schwarzbart, Kürassier, Wilhelm's Freund	Hr. Schlüter.
Barsch, Invaliden-Unteroffizier	Hr. Pohl.
Ein Soldat	Hr. Adler.

Soldaten. Nachbaren. Landleute.

Die Handlung geht in einem Landstädtchen vor.

Preise der Plätze wie gewöhnlich.

Dutzendbillets haben heute Giltigkeit.

Kassenöffnung **halb 6** Uhr. Anfang **halb 7** Uhr. Ende **9** Uhr.

Dienstag, den 11. d. Mts., bleibt die Bühne geschlossen.

Mittwoch, den 12. d. Mts., auf vielfaches Verlangen:

Lucrezia Borgia,

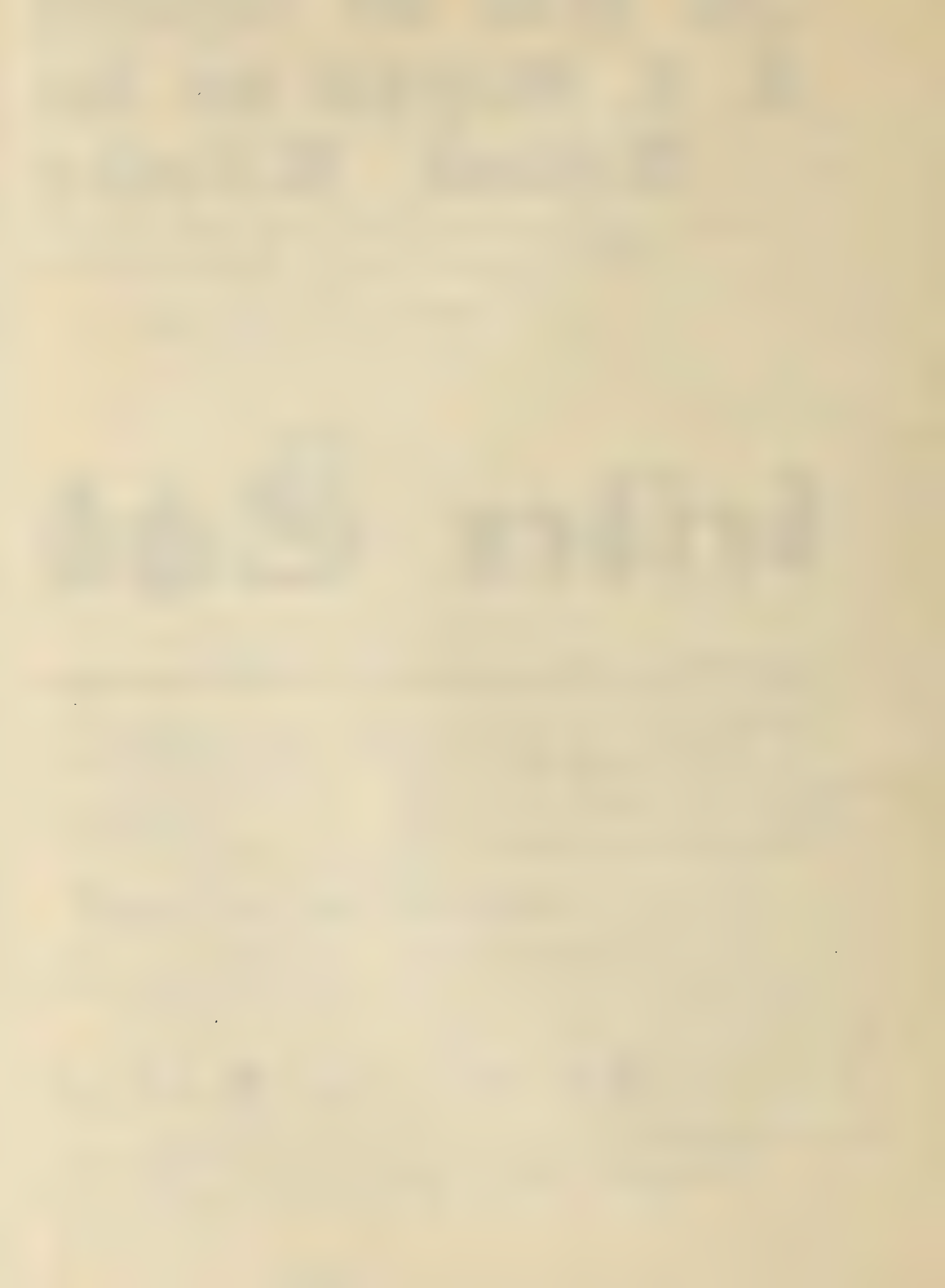
große Oper in 3 Aufzügen. Musik von Donizetti.

Der Besuch der Bühne bei Vorstellungen und Proben kann nicht gestattet werden.

Schultz'sche Hofbuchdruckerei in Königsberg.

Theaterzettel.

(Das auf grüner Seide mit Goldborte gedruckte Original befindet sich im Besitze des Herrn Major z. D. Louis Noël, Berlin.)



einen Zuschuß von 12000 Mark jährlich zur Garantie der Zinsen für die ausgegebenen Aktien.

Das Stadttheater wurde im Jahre 1872, vorzugsweise in seinem Zuschauerraum, einem Umbau unterworfen, während es im Jahre 1892 zum Zweck der Erfüllung der inzwischen erteilten baupolizeilichen Vorschriften ein zweites Mal baulich verändert wurde.

Direktoren in demselben sind gewesen: bis 1824 Steinberg und Anton Schwary, Fleischer und Weiß, Beinhöfer, der Dichter Kotzebue (als artistischer Leiter), Huray, Döbbelin jun., Direktion eines Komitees, 1824—28 Adolf Schröder (in Verbindung mit Danzig), hierauf wieder ein Komitee; 1834 bis in die vierziger Jahre Anton Hübsch, Friedrich Tietz, wiederum Theaterverwaltung; endlich seit 14. September 1845 der bekannte Arthur Woltersdorff, nach dessen einunddreißigjähriger Führung Max Staegemann (1876–1880), Albert Goldberg (1880–1883), Adolf Werther (1883—86), A. Amann (1886—1890), Heinrich Jantsch (1890–1892), darauf in erfolgreicher Weise A. Varena, früher Direktor der Stadttheater in Stettin und Magdeburg.

Das Stadttheatergebäude in Königsberg mit dem beim Umbau im Jahre 1892 neu angebauten großen Restaurationsgebäude steht auf einem ringsum freien, großen Platz, genannt „Theaterplatz", dicht an der schönsten inneren Promenade „Königsgarten", in unmittelbarer Nähe der Universität und des Land- und Amtsgerichtsgebäudes. Es ist bis auf den großen Kronleuchter im Zuschauerraum, der noch Gaseinrichtung hat, durchweg mit elektrischer Beleuchtung versehen, besitzt Wasserleitung und eine Zentralheizung. Das Gebäude hat drei große Eingänge zur Benutzung des Publikums und enthält außerdem noch vier Notausgänge für dasselbe. Zu dem Bühnenhause und den ziemlich beschränkten Theatergarderoben und Magazinen führen zwei Ein- und Ausgänge. Der Zuschauerraum, einfach ausgestattet, trotzdem aber einen ganz freundlichen Anblick gewährend, besteht außer dem Parkett mit dahinter liegendem großen Sitz- und Stehparterre noch aus drei Rängen, zu deren jedem zwei besondere massive Treppen führen. Der erste Gang enthält in seinen Nebenräumen ein luxuriös eingerichtetes Foyer, während der zweite Rang einen großen Saal mit Bühne, zur Abhaltung von Theater- und

Orchesterproben geeignet, enthält. Eine königliche Loge befindet sich im ersten Range. Die Akustik des Theaters ist eine besonders gute, während die Bühneneinrichtung in maschineller Beziehung manches zu wünschen übrig läßt.



Franz Frank.
(Nach einer Photographie von Max Kiby in Königsberg i. Pr.)

Das Stadttheater in Krefeld.

Über die älteste Geschichte theatralischer Kunst in Krefeld ist nichts bekannt, doch scheinen Schauspiel und Oper schon früh im 18. Jahrhundert in Krefeld Pflege gefunden zu haben. So wurden im Jahre 1779 in einem eigens zum Schauspielhause eingerichteten Holzbau von der Wandertruppe des Direktors Wäser drei Monate lang theatralische Vorstellungen gegeben. Das genannte Schauspielhaus, welches in der Kirchstraße lag, wurde indes aber bald durch Brand zerstört. An derselben Stelle wurde von dem Stadtbaumeister Seydel in kurzer Zeit ein neues Theatergebäude erbaut, das später auch anderen künstlerischen Zwecken diente, und in diesem Hause spielte im Jahre 1788 die Dieterichsche Truppe, über deren Repertoir und Erfolg aber nichts mehr festzustellen ist. Sicher ist indes, daß nach ihrem Auftreten für längere Zeit keine Theaterkonzession in Krefeld mehr erteilt wurde. Etwa zehn Jahre später gab die Direktorin Marianne Böhm mit ihrer Gesellschaft Vorstellungen in Krefeld. Am 19. Mai 1799 eröffnete sie die Bühne mit Kotzebues Schauspiel „Der Bruderzwist oder die Versöhnung" und führte dann abwechselnd Schauspiele und Opern auf. Neben Mozart, dessen „Zauberflöte" dreimal in 8 Tagen wiederholt wurde, nahmen Paisiellos Opern im Spielplan der Böhmschen Truppe eine Hauptstellung ein.

Im Schauspiel zogen die Stücke von Kotzebue am meisten; mehrere Abende nacheinander gab es nur Erzeugnisse seiner Muse. Neben Kotzebue stand Iffland mit den Stücken „Die Jäger", „Der Spieler", „Die Aussteuer", „Die Hagestolzen" u. s. w. im Vordergrunde. Von Schiller kamen „Die Räuber" zur Darstellung, von Shakespeare „Hamlet" und „Cäsars Tod" in französischer Sprache.

Marianne Böhm spielte längere Zeit in Krefeld und meist so, daß sie zufriedenstellende materielle Erfolge hatte. Im Jahre 1802 verlangten

die städtischen Behörden, sie solle 10 Prozent ihrer Einnahmen den Armen zuführen.

Während der französischen Okkupationszeit kamen wiederholt andere deutsche Gesellschaften nach Krefeld, so im Jahre 1809 eine Truppe ohne einen eigentlichen Direktor; diese gab im Hippschen Saale Vorstellungen. Zwei Jahre später folgte die Dossysche Gesellschaft, im Jahre 1815 die des Direktors Thomala.

Dann lag eine Zeitlang alles musikalisch-dramatische Leben in Krefeld nur in den Händen einer Privatgesellschaft, der „Concordia"; erst im Jahre 1819 kam wieder eine Schauspielergesellschaft, die Müllersche, welcher andere Truppen im Laufe der Jahre folgten. Mehr als 60 Jahre dienten die in der Rheinstraße Nr. 66 und 68 gelegenen Häuser, früher Hôtel de la Redoute genannt, zu Theaterzwecken; sie wurden von den jeweiligen Besitzern mehrfach für den Theaterbetrieb umgebaut.

Im Jahre 1871 gingen die Gebäude von dem Theaterunternehmer Karl Fiedler in den Besitz des Möbelhändlers Gustav Bredow d. A. über. Dieser mußte, bevor ihm die Erlaubnis zu theatralischen Aufführungen erteilt wurde, aus feuerpolizeilichen Gründen die Gebäude großen baulichen Änderungen und polizeilich vorgeschriebenen Einrichtungen unterwerfen. Zur Aufführung kamen dann: Opern, Schau- und Lustspiele, Possen und Operetten.

Das Krefelder Theater war somit vor 1871 ein Privatunternehmen seitens Karl Fiedlers, von 1871 bis 1885 seitens Gustav Bredows d. A. Unter den bewährten Leitungen der Direktoren Karl Scherbarth, Georg Kruse, Karl Wegler, Franz Gluth und August Amann befriedigte es die Ansprüche der Krefelder Bürger.

Im Jahre 1885 verband sich eine Anzahl kunstsinniger Männer in Krefeld, um dem schöngeistigen Leben daselbst einen festen Mittelpunkt zu verschaffen; man begründete die Aktiengesellschaft „Krefelder Stadttheater". Die Gesellschaft erwarb die Häuser Rheinstraße 66 und 68 und Luisenstraße 122 für den Preis von 306000 Mark. Der Um-, bezw. Neubau des Theaters nach den Plänen des Architekten Hofgürtel aus Köln wurde den Krefelder Bauunternehmern Frings & Ko., die Bühneneinrichtung dem Kölner Theatermeister Rosenberg übertragen. Am 2. Oktober

1886 konnte das Schauspielhaus mit einem Prologe und der Oper „Freischütz" eröffnet werden; die Direktion wurde in die Hände Karl Heusers gelegt gegen eine Pacht von 10 Proz. der Bruttoeinnahme, indes mit einer Minimalgarantie von 8000 Mark jährlich. Allein es stellte sich heraus, daß ein Stadttheater mit den Existenzmitteln des Krefelder nicht imstande war, neben einem genügend guten Schauspielpersonal, auch eine gute Oper



Stadttheater in Krefeld.

zu unterhalten. Der Aufsichtsrat verzichtete daher nicht nur auf die Aufführung der „großen" Oper, sondern erwirkte auch eine städtische Minimalsubvention von jährlich 8000 Mark.

Im Jahre 1887 wurde das Theater an den Schauspieloberregisseur Anton Otto in Düsseldorf verpachtet, mit der Verpflichtung, den Spielplan auf Schau- und Lustspiel und Posse, sowie Spieloper und Operette, auszudehnen. Anton Otto leitet noch heute die Vorstellungen der Krefelder Bühne, wenn er auch nach zwei Jahren vergeblicher Arbeit die selbständige finanzielle Leitung des Theaters der Aktiengesellschaft zurückgeben mußte. Am 3. Oktober 1889 bildete sich der „Krefelder Theaterverein", welcher an Jahresbeiträgen 5996 Mark aufbrachte und somit die Aktiengesellschaft in ihrer Aufgabe unterstützte. Der Theaterverein wirkt noch heute zum Besten des Krefelder Stadttheaters.

Am 29. September 1889 wurde die Spielzeit der neuen Geschäftsleitung eröffnet, und bald wurden Oper und Operette ganz ausgeschieden, denn, so heißt es in dem Programm, „die Oper hat unser deutsches Schauspiel, wenn beide vereinigt sind, überall in den Grund gesegelt“. Indessen wurde das Haus dem Direktor des Düsseldorfer Theaters nochmals zu einigen Opernaufführungen vermietet.

Im Laufe der Zeit hat das Krefelder Theater sich einen guten Namen erworben. Das Gebäude ist ein Schmuckkästchen und faßt 1000 Personen. Es entspricht allen Anforderungen der Gegenwart und ist im Innern im reichen Renaissancestil gehalten.



Das Stadttheater in Leipzig.

Kaum ein Theater bietet in seiner älteren Zeit einen wichtigeren Beitrag zur deutschen Theatergeschichte als das Leipziger. „Die eigentümlich bedeutsame Stellung, welche Leipzig in der Bühnengeschichte einnimmt, läßt sich mit aller Kürze in die Worte zusammenfassen, daß, während z. B. Gotha, Mannheim, Hamburg und Weimar in dem blühenden Mannesalter unseres Nationaltheaters Muster und Vorbilder wurden für das gesamte Vaterland, ersterwähnte Stadt das gleiche in der Jugend war."

Als erste dramatische Darstellungen treten uns in Leipzig, wie überall, Fastnachtsspiele und Vorführungen von biblischen Stoffen an kirchlichen Feiertagen entgegen. Anfangs waren die Mitwirkenden Geistliche und Mönche, später auch Schüler und Studenten. So führten im Jahre 1535 Nikolaischüler ein Stück des Terenz im Rathaussaale auf. Im Anfange des 17. Jahrhunderts kamen auch nach Leipzig wandernde Schauspielergesellschaften mit ihren Prinzipalen, so die Treusche Gesellschaft und namentlich die Veltheimsche, die eigentlich aus Leipzig hervorging. Im Jahre 1669 wurde Corneilles „Polyeucte" in der Übersetzung hier aufgeführt. Nach dem Tode Veltheims ging das Privilegium auf seine Frau Anna Katharina über; die Mitglieder der Veltheimschen Gesellschaft, die bisher nur den Titel „Sächsische Hofkomödianten" führten, erhielten fortan die Bezeichnung „K. polnische und kurfürstlich sächsisch hochdeutsche Hofkomödianten". An



Caroline Neuber.



Wohnhaus von Caroline Neuber.

Grabstein von Caroline Neuber.

die Stelle der Frau Veltheim trat 1714 Kaspar Hauck, nach dessen Tode durch Kabinettsbefehl das Privilegium sich auf seine Witwe (1723) vererbte. In der Hauckschen Truppe befanden sich die besten Kräfte der damaligen Zeit, so Friedrich Kohlhardt, Hoffmann und die Ehepaare Lorenz und Neuber. Karoline Neuber, geb. Weißenborn, geb. 1797, bildete sich besonders zu einer großen Meisterin aus; sie führte den durch die „Haupt- und Staatsaktionen" verdorbenen Geschmack zu der Höhe echter Darstellungskunst. Das Ehepaar Neuber stellte sich an die Spitze der mittlerweile prinzipallos gewordenen Gesellschaft, und ihre Prinzipalschaft wurde durch königliches Dekret vom 8. August 1727 bestätigt. Bald führte die Neuberin allein die Direktion, und ein Lessing wußte von ihr nur Rühmendes zu sagen. Sie hob das Äußere der Bühne, wie die sozialen Verhältnisse der Truppe, durch männliche Einsicht und Energie. Die besten Kräfte hatte die Neubersche Truppe fortan aufzuweisen: Kohlhardt, Frau Gründler, Friederike Tümmler, Gottfried Heinrich Koch und seit 1730 Johann Friedrich Schönemann u. s. w. Das Repertoir war in der damaligen Zeit geradezu ein klassisches.



J. G. Gottsched.

Der Spielplan der Neuberschen Truppe bestand u. a. aus folgenden Stücken, die von 1727—1740 aufgeführt wurden und einer Reform Bahn brachen*): Regulus, Brutus, Alexander von Bressard, der Cid vom Leipziger Bürgermeister Lange, der 2. Teil des Cid vom Magister Heynitz, Cinna,

*) Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. (Original-Ausgabe.) Bd. 2, S. 30 ff.

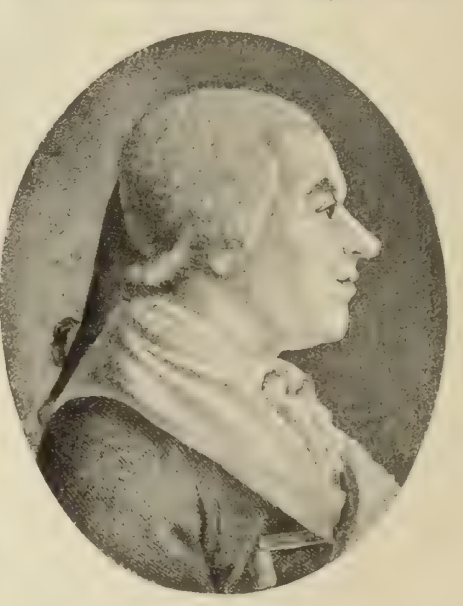

L. A. V. Gottsched geb. Culmus.

von Führer übersetzt, die Liebe in den Schäferhütten von Picander, Sancio und Senilde von Koch, Titus Manlius von Koch, Racines Iphigenie in Aulis von Gottsched, Racines Berenice von Pandcke übersetzt; ferner Gottscheds Tragödie Der sterbende Cato, Ulysses auf Ithaka von Ludwig, die Horacier und Timoleon von Behrmann, die Horacier von Corneille, Cajus Fabricius von Müller, der Tod Cäsars von Koch, Brutus und Alzire von Voltaire, Britannicus, Phädra und Essex von Racine, Milhridates von Witter, Cornelia von Gottscheds Frau, Voltaires verschwenderischer Sohn in der Übersetzung von Koch, die Geschwister in Taurien von Elias Schlegel.

Der Spielplan wurde immer reicher, so daß er im Jahre 1750 meist aus regelmäßigen Stücken bestand.

Im Jahre 1747 führte die Neuberin Lessings „Der junge Gelehrte" auf.

Der in Leipzig ansässige Dichter und damalige Literaturforscher Johann Christoph Gottsched (1700 bis 1776) fand in der Neuberin eine Bühnenleiterin, welche sich mit ihm in dem Bestreben, das deutsche Theater zu reformieren, vereinigte.


J. A. Christ.

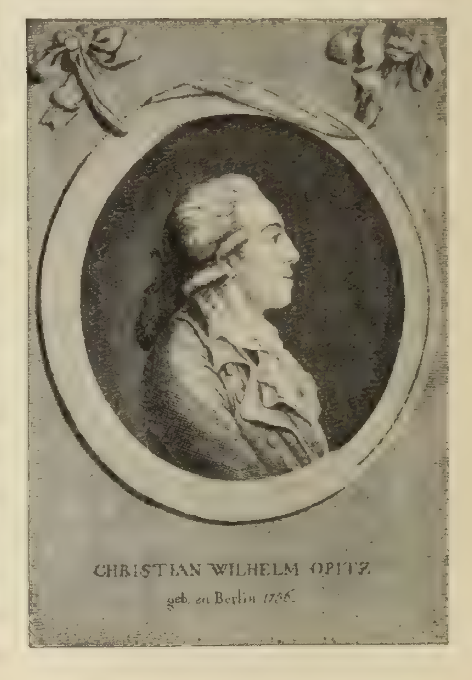
Gottscheds vornehmste Aufmerksamkeit war bekanntlich dem Drama zugewandt; er verlangte, gemäß seiner Weltanschauung, zwingende und logische und unwiderstehliche Notwendigkeit von der dramatischen Handlung. Seine zweite Forderung ging auf Lebenswahrheit und Charakteristik. Trotzdem hielt er an historischen Stoffen fest. Er schrieb einen Cato und übersetzte Corneille und Racine; daneben verfaßte er ein Verzeichnis aller in Deutschland von 1450–1760 erschienenen Dramen in „Nötiger Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst". Gottscheds Patriotismus – der Dichter stammte aus Königsberg, also aus dem Staate Friedrichs des Großen — war eine der wichtigen Triebfedern seiner Literaturreformation. Er hielt die Deutschen für viel begabter als die Franzosen und erwartete ganz andere Leistungen von ihnen, wenn sie erst literarisch erzogen wären. Freilich war ihm die Geschlossenheit der Form in den französischen Dramen alles, daher er der Dichtung Shakespeares, die er nur unvollkommen kannte und nicht zu würdigen wußte, heftig widerstrebte. Er hatte ein anderes Ideal des Dramas in seinem Herzen. Mit Recht kämpfte er gegen Roheit, Plattheit und Gemeinheit auf dem Theater und gegen den auf deutschen Bühnen heimischen Hanswurst, welchen er 1737 auf dem Theater der noch ganz vom ihm geleiteten Neuberin verbrennen ließ. Fand Gottsched auch nicht den richtigen Weg zur Aufrichtung einer deutschen Schaubühne, so bewahrte er doch das Theater vor vollständiger Verirrung und er ist somit ein Vorgänger seines großen Gegners Lessing geworden.


F. J. A. Schirmer geb. Christ.



Das Glück, welches der Neuberin mehrere Jahre hindurch in Leipzig lächelte, begann leider zu verschwinden. Im Jahre 1741 geriet sie mit Gottsched in Streit. Schönemann bildete nun unter Gottscheds Begünstigung eine eigene Gesellschaft, und zu ihr gehörte Konrad Ekhof. Bald darauf löste die Neuberin ihre Truppe auf, sie starb 1759. Schönemann, der 1740 in Lüneburg seine Prinzipalschaft begonnen hatte, ward zum sächsischen Hofkomödianten ernannt und trat damit die Fortentwickelung der Leipziger Schule an. Ihm folgte die Kochsche Prinzipalschaft.

Da aber die beiden Theater in Quandts Hofe und im Blumenberge noch in Schönemanns und der Neuber Besitz waren, so mußte er seine Vorstellungen in Richters Garten unter freiem Himmel beginnen. Dies geschah am 6. Juli 1750. Zur Michaelismesse erhielt er von seiner ehemaligen Prinzipalin, der Neuber, das Theater im Blumenberge zur Benutzung und 1751 konnte er dann sein neu eingerichtetes Theater in Quandts Hofe beziehen. Es



CHRISTIAN WILHELM OPITZ
geb. zu Berlin 1756.

war nach den Angaben Gottscheds neu hergestellt und war das erste Haus in Deutschland, dessen Zuschauerraum im Halbkreise gebaut war. Es lag in der Nikolaistraße.

Unter Koch wurde das Leipziger Theater in der veredelnden Richtung der Neuberin wesentlich gefördert. Kochs Bestreben war, der Bühne möglichste Stabilität zu leihen; auch gab er die Burlesken auf. Zu seiner Zeit erschienen die ersten abgesonderten Theaterkritiken, wie Lessing immermehr darauf hinzielte, die nationale Schaubühne von Grund aus neu und selbständig zu beleben.

Im April 1756 führte die Kochsche Gesellschaft in Leipzig zuerst das bürgerliche Trauerspiel „Miß Sara Sampson“ auf.

Mit gnädigster Erlaubniß
wird heute
von den Churfürstl. Sächsischen

Hof-Comödianten

auf dem neuen Theater,
nach einer vorhergegangenen Rede in Versen
zum Erstenmale aufgeführet:

Herrmann.

Eine Tragödie in fünf Ackten, und ein Originalstück in Versen vom Herrn Prof. Schlegel.

Personen:

Herrmann, Herzog der Cherusker.
Sigmar, Herrmanns Vater.
Flavius, Herrmanns Bruder.
Segest, ein Fürst der Cherusker.
Siegmund, Segests Sohn, ein Priester Augusts.
Der Fürst der Chauzier.
Der Fürst der Catten.
Varus, Prätor in Deutschland.
Marcus, ein junger Römer.
Adelheid, Herrmanns Mutter.
Thusnelde, Segests Tochter, Herrmanns Braut.

Stumme Personen:

Sechs Römer, die dem Varus in Ruthen gebundene Beile vortragen.
Einige Catten.
Einige Deutschen, die dem Herrmann die eroberten Adler und die Waffen nachtragen.

Der Schauplatz ist ein Hayn, mit den Bildern des Thuiskon und Mannus.

Darauf folgt ein Ballet:

von vergnügten Schäfern.

Den Beschluß macht:

Die unvermuthete Wiederkunft.

Eine Comödie des Herrn Regnard in einem Ackte.

Personen:

Geronte, Clitanders Vater.
Mad. Bertrand, Lucilens Tante.
Clitander, Lucilens Liebhaber
Lucile, Clitanders Geliebte.
Cidalise, Lucilens Freundinn.
Der Marquis.
Merlin, Clitanders Diener.
Herr Andres, ein Wucherer.
Jaquinet, Gerontens Diener.
Lisette, Lucilens Mägdchen.

Der Anfang ist nach 5. Uhr.

Der Preiß der Logen und Plätze ist dieser:

Geschlossene Logen des Ersten Rangs.	Logen des zweyten Ranges.	Logen des dritten Ranges.
No. 1. u. 14 jede zu 8 Person. 8 thl. No. 2 u. 13 jede zu 7 Person. 7 thl. Die übrigen Logen zu 6 Personen jede . . . 6 thl	No 20 Große Mittel-Loge, auf Stühlen, die Person 1 thl. welche statt der bisherigen großen Loge dienet. Die übrigen geschlossenen Seiten Logen, alle zu 6 Personen 4 thl.	No. 26 Große Seiten-Loge, die Person . . 8 gr. No. 27 Große Mittel-Loge, die Person . . 12 gr. Die übrigen geschlossenen Seiten-Logen zu 6 Personen . 3 thl.

Im Parterre 6 Gr. auf der Gallerie 4. Gr.

Und die Billets können im Quandtischen Hofe in der Nicolaistraße vorne 3 Treppen hoch abgeholet werden.

Man ist genöthiget sehr zu bitten: sich gütigst gefallen zu lassen, daß künftig unter währender Action kein Zutritt aufs Theater erlaubt werden kann, weil sowohl die Enge des Raums, als auch das Machinenwerk solches bey mehrmaliger Verwandelung wegen Verhinderung und zu besorgenden Schadens nicht gestattet; da überdiß noch der enge Raum zur Zeit zum Ankleiden muß gebraucht werden.

Leipzig, Freytags, den 10. Oct. 1766. Heinrich Gottfried Koch.

Theaterzettel.
(Aus: Karl Heinemann, Goethes Mutter, Leipzig 1895, E. A. Seemann.)

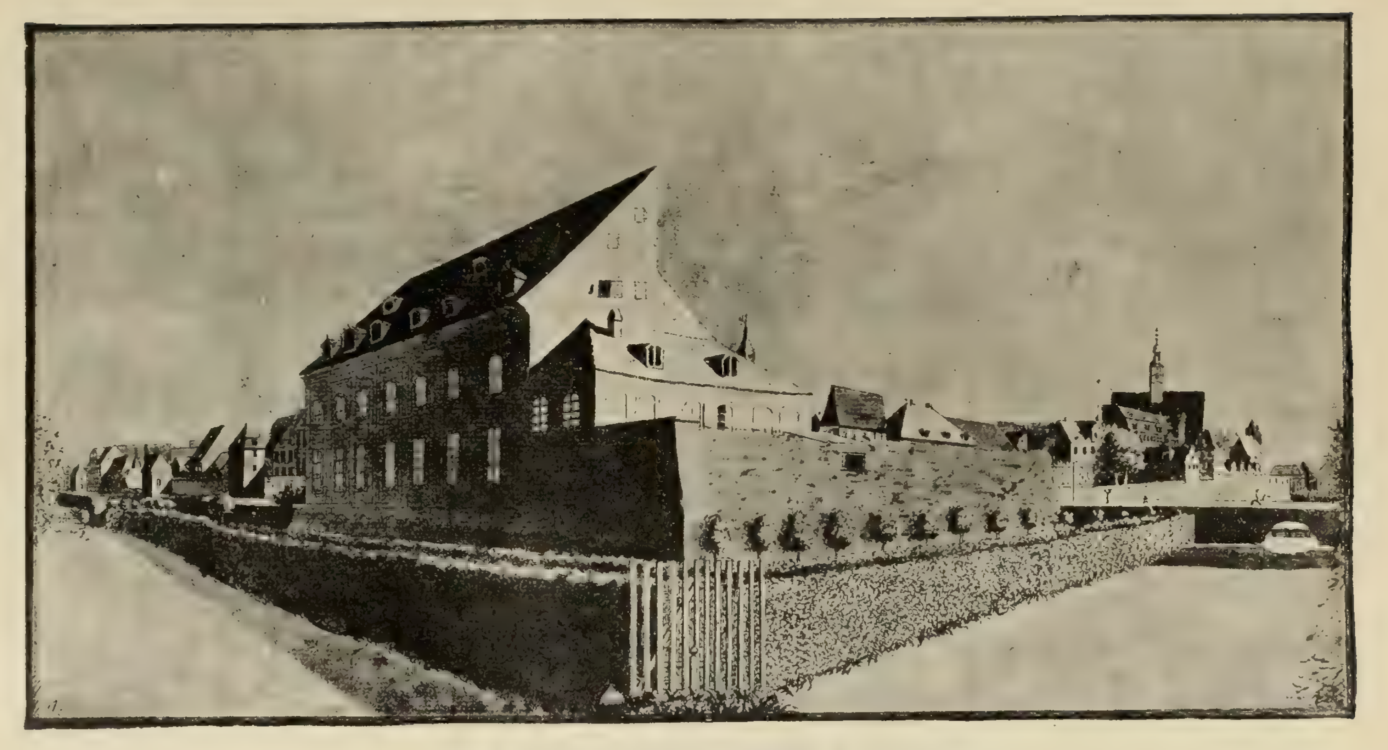
Der siebenjährige Krieg brachte Koch Bedrängnis; viele seiner Schauspieler flohen aus Leipzig. Daher siedelte er im Jahre 1758 nach Lübeck als Prinzipal der ehemaligen Schönemannschen Gesellschaft über. Im Jahre 1766 erst kehrte er nach Leipzig zurück.

Hatten vorher Gottsched, Gellert, Lessing sich mit dem Leipziger Theater in Verbindung gesetzt, so tat dies nun auch Goethe, der im Herbst 1765 als sechzehnjähriger Jüngling der Rechtswissenschaft sich widmen sollte.



Das alte Stadttheater in Leipzig.

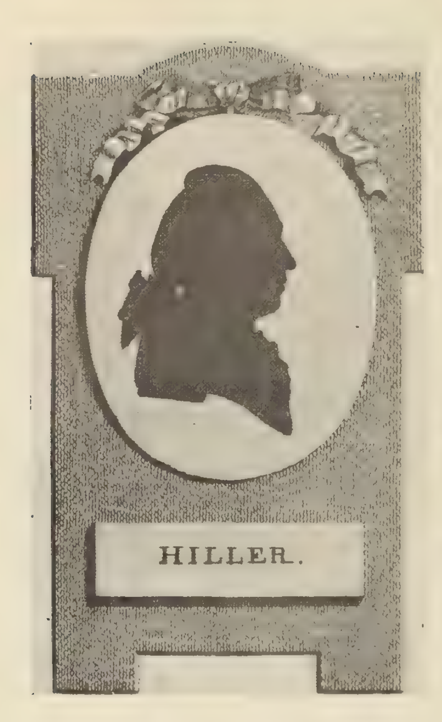
Während dieser Zeit wurde ein neues Theater, d. h. ein eigenes Schauspielhaus in Leipzig erbaut und zwar auf den Ruinen der Ranstädter Bastei. Die Regierung schenkte den Platz, der Kaufmann Zemisch gab das Geld zu dem Theaterbau her, Öser malte den Vorhang. Es ist dies Schauspielhaus im großen und ganzen noch dasselbe Alte Stadttheater, welches Leipzig heute besitzt. Die höchste Anzahl von Personen, welche das Haus faßte, betrug 1186. Am 6. Oktober 1766 wurde es mit einem Trauerspiel von Johann Elias Schlegel „Hermann“ und der „Unvermuteten Rückkehr“ von Regnard eröffnet. Koch blieb nun 2 Jahre lang beständig in Leipzig, er pflegte von jetzt ab besonders das Singspiel. Er verpflichtete den Leipziger Komponisten Adam Hiller, von dem die eigentliche Schöpfung der neuen deutschen Oper ausgegangen ist. Großen Erfolg hatten damals die Operetten von Christian Felix Weiße; Johann Adam Hiller setzte einige Arien zu „Der Teufel ist los“ in Musik, und so wurde Hiller der Schöpfer des deutschen Singspiels.



Das Komödienhaus auf der Ranstädter Bastei 1756.

(Aus: Karl Heinemann, Goethes Mutter, Leipzig 1895, E. A. Seemann.)

Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands. Ernst Frensdorff, Berlin.



Im Jahre 1768 aber wurde Koch auf Einwirkung der Geistlichkeit und des Senats der Universität hin aufgefordert, nur noch zweimal wöchentlich zu spielen.

Als seine Gegenvorstellungen nichts nützten, folgte er einem Rufe nach Weimar.

Nach Leipzig kamen nun Wandertruppen, wie die Christian Wäsersche, die in einer Bude vor dem Grimmaischen Tore spielte.

Koch kam im nächsten Jahre noch zu den Messen wieder, die Benutzung seines Privilegiums und Schauspielhauses aber überließ er Karl Theophilus Döbbelin.

Im Jahre 1775 übernahm Abel Seyler die Leitung des Theaters auf der Ranstädter Bastei; von dieser Zeit ab fanden die sämtlichen Theatervorstellungen fast nur noch in dem neuen Schauspielhause statt. Seylers Gesellschaft bestand aus guten Kräften, im Jahre 1777 aber folgte ihm in der Direktion Pasquale Bondini. Nach dem Tode desselben ging die Leitung auf Franz Seconda und seinen Bruder Joseph über. Beide spielten abwechselnd in Leipzig und Dresden.



Altes Stadttheater.



Wedbigen, Geschichte der Theater Deutschlands.

Ernst Frensdorff, Berlin.



In einem bisher ungedruckten handschriftlichen Tagebuche „Notizen einer Reise von Roedelheim nach Sachsen, Berlin und Hessen-Kassel, unternommen im Frühjahr 1801“ von Justizrat Konrad August Hoffmann, dem späteren hessischen Finanzminister, finden wir folgende interessante Bemerkungen über das Leipziger Theater im Anfange des 19. Jahrhunderts: „Dienstags den 21ten April (1801). Abends besuchte ich nun auch das hiesige Schauspiel. Jedesmal während der Messe erscheint zu Leipzig die teutsche Gesellschaft, welche sonsten immer in Dresden spielt. Sie gaben heute Die kluge Frau im Wald von Kotzebue. Ihre Haupt-Acteurs sind Opitz als Held und erster Liebhaber, der dann auch am besten spielt. Von seiner Declamation kann ich nicht urtheilen, denn er hatte heute die Rolle des stummen Ritters. Madame Hartwich, eine der ersten Schauspielerinnen, gefiel mir nicht sehr, und ist mehr affectirt, als selbst eine Schauspielerin es seyn darf. Demoiselle Koch die ältere macht ihre Rollen ohne genugsames Leben. Koch die jüngere gefällt wenigstens wegen ihrer Schönheit. Bösenberg macht die komischen Rollen — Lux in Frankfurt ist über ihn. Schirmer, der den 2ten Liebhaber agirt, ist ein alter Pursche, und Schminke und Kleidung können es nicht einmal verbergen. Ueberhaupt mir gefielen die Glieder dieser Gesellschaft beyweiten nicht so als die Frankfurter; es



Berthold als Purzel.



Maria von Marra.

war niemand da, der sich mit Prandt, Werdy, Lux, Boudet, Dullu und einigen andern messen könnte. Das Schauspielhaus ist sehr alltäglich, die Decorationen sind höchst mittelmäßig und die Garderobe muß in schlechten Umständen seyn: Trabanten aus dem Mittelalter erschienen heute mit den wahren eigentlichen Kamaschen der jetzigen Kursächsischen Infanterie, von der sie Glieder waren. Auch das Orchester hat keine besondere Güte. Die Logen sind sehr theuer, eine Person zahlt 1 Thlr., und das parterre hat das üble, daß jedermann stehen muß ... Das Publikum ist so ungezogen wie das zu Frankfurt, und wann die wegen ihrer guten Sitten so belobten Leipziger Studenten da sind, soll es noch ärger gehen."

Am 17. September 1801 fand in Leipzig die Erstaufführung von Schillers „Jungfrau von Orleans" und zwar in des Dichters Gegenwart statt. Es war dies ein Triumph fast ohnegleichen. Schiller hatte diese romantische Tragödie im Juli 1800 begonnen und sie im Jahre darauf, am 16. April, vollendet. In Leipzig führte die Secondasche Gesellschaft das Stück zum ersten Male auf. Zwei Augenzeugen schildern den Jubel, den die Tragödie entfachte und der dem Dichter schon nach dem ersten Akte entgegenscholl. Nach dem Ende des Stückes



Carl Mittell.

strömte alles aus dem Hause, um Schiller zu sehen. Der ganze Platz stand dicht gedrängt voll Menschen. Als der Dichter heraustrat, ward im Augenblick eine Gasse gebildet; alle entblößten ihr Haupt, die Eltern hoben ihre Kinder empor, und die Studenten huldigten Schiller mit brennenden Fackeln und Kränzen.

Im Jahre 1807 gab Goethes Weimarische Truppe in Leipzig Vorstellungen. In ihr befand sich u. a. Alexander und Amalie Wolff. Aber die Leipziger konnten sich nicht mit der Goetheschen Schule befreunden; sie fanden sie pedantisch. Eine geharnischte Flugschrift erschien damals: „Saat, von Goethe gesäet", die gegen „die eintönige Deklamation" der Weimarer loszog.

Theater der Stadt Leipzig.

Freytag, den 7ten May, 1819.

Don Juan.

Große Oper in zwey Aufzügen.

Musik von Mozart.

Personen:

Der Gouverneur.	Herr Fürst.
Donna Anna, seine Tochter.	Madame Werner.
Don Oktavio, ihr Geliebter.	Herr Klengel.
Don Juan.	Herr Genast.
Leporello, sein Bedienter.	Herr Fischer.
Donna Elvire, Geliebte des Don Juan.	Mad. Neumann-Sessi.
Masetto, ein junger Bauer.	Herr Gay
Zerline, seine Braut.	Demoiselle Böhler d. j.
Ein Gerichtsdiener.	Herr Geiling.
Bauern und Bäuerinnen.	
Musikanten.	
Bediente.	
Furien.	

Der Text zu den Gesängen aus dieser Oper ist an der Kasse für 2 Groschen zu haben.

Preise der Plätze.

Parterre: 8 Groschen. Parket 16 Groschen.
Logen des Parterres und Zweyten Ranges: Ein einzelner Platz 16 Groschen, eine Loge zu 4 Personen 2 Thaler 16 Groschen, zu 5 Personen 3 Thaler 8 Groschen, zu 6 Personen 4 Thaler, zu 8 Personen 5 Thaler 8 Groschen, zu 9 Personen 6 Thlr., zu 10 Personen 6 Thlr. 16 Groschen.
Logen des Ersten Ranges: Ein einzelner Platz 1 Thaler. Eine Loge zu 6 Personen 6 Thlr.; zu 9 Personen 9 Thaler, zu 10 Personen 10 Thaler.
Erste Gallerie. 16 Gr. Ein gesperrter Sitz daselbst 1 Thlr. Zweyte Gallerie: 12 Gr., ein gesperrter Sitz daselbst 16 Gr. Dritte Gallerie: Mittelplatz 6 Groschen. Seitenplatz 4 Groschen.

Billets sind täglich Vormittags von halb 9 bis 12 Uhr beym Theater-Kassirer, Petersstraße No. 112 im Hofe, zwey Treppen hoch, und am Tage der Vorstellung, Nachmittags um 5 Uhr an der Kasse im Theater zu bekommen, sind aber nur denselben Tag gültig. Die Billets, welche ohne Bezahlung im Voraus bestellt werden, müssen am Tage der Vorstellung bis früh um 9 Uhr abgeholt werden, widrigen Falls ist der Besteller derselben verlustig.

Die letzte Arkadenthüre links ist für diejenigen, welche noch keine Billets haben, die letzte Arkadenthüre rechts für die, welche bereits Billets haben, zum Eingang bestimmt.

Wenn jemand seinen Platz gegen einen andern vertauschen will, kann solches nur durch Umwechslung des Billets (nicht der Gegenmarke) an der Kasse geschehen.

Sämmtliche Billets werden beym Eintritt aus der Vorhalle in das Treppenhaus dem Controleur vorgezeigt, und bey den Thürstehern abgegeben, so wie überhaupt niemand ohne Billet in das Treppenhaus eingelassen wird.

Anfang um 6 Uhr. **Ende halb 9 Uhr.**

Einlaß um 5 Uhr.



Hermine Bland.

Im Jahre 1814 beschloß die während der Abwesenheit des Königs von Sachsen nach den Kriegsereignissen eingesetzte provisorische Regierung, die „privilegierte deutsche Gesellschaft" und die italienische Oper in Dresden zu



Dr. Hugo Müller.

einer verbundenen Staatsanstalt zu erheben. Die Franz Secondasche Schauspielgesellschaft in Dresden wurde daher einer Oberleitung unterstellt. Intendant wurde Theodor Hull-Winkler, Ökonom Franz Seconda. Bisher war die Leipziger Gesellschaft bei einem Zuschuß von 10000 Gulden vom Hofe von Zeit zu Zeit nach Dresden gegangen; fortan ging die neue Hofschauspielergesellschaft während der Messen nach Leipzig. Im Jahre 1816 wurde die Oberleitung der „Königlichen Schauspiele" einem einzigen übertragen, dem Grafen Vitzthum von Eckstädt. In Leipzig begannen die Königlichen Schauspiele am 27. März 1815, die Ankündigung war unterzeichnet: „Intendanz der Königlich sächsischen Theater." Am 20. Oktober desselben Jahres wurden die „Königlichen Schauspiele" in Leipzig schon geschlossen; die Gesellschaft blieb fortan ganz auf Dresden beschränkt, und Leipzig erhielt ein eigenes ständiges Theater. Der Ausbau des bisherigen Schauspielhauses wurde durchgeführt und die Direktion dem Hofrat Dr. Küstner auf 6 Jahre verpachtet. Am 26. August 1817 schon konnte das Leipziger Stadttheater, welches 1300 Personen faßte, mit der



Max Ballmann als Tanne.

„Braut von Messina" eröffnet werden. Unter Küstner erlebte es seine Glanzzeit. Zu den besten Kräften jener Epoche gehörten Wohlbrück, Wurm, Stein, Eduard Genast, Christian Böhler, Doris Böhler, Emil Devrient u. a. Im Jahre 1827 nahm Heinrich August Marschner die Kapellmeisterstelle am Leipziger Theater an, nachdem Karl Maria von Weber in Dresden gestorben und er keine Aussicht hatte, dessen Nachfolger zu werden. In Leipzig brachte Marschner seinen „Vampyr" und 1829 „Der Templer und die Jüdin" zur Aufführung,



Lina Bost als Deborah.

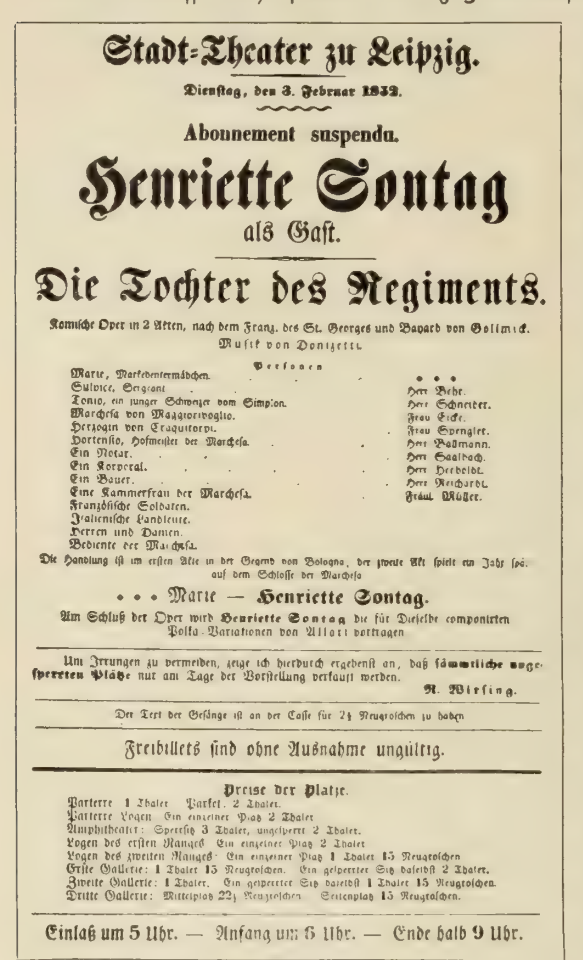


Franz Krolop.
(Gastierte 1870 in Leipzig.)

Opern, die bald über alle Bühnen Deutschlands gingen.

Zehn Jahre führte Küstner musterhaft die Direktion des Leipziger Stadttheaters, dann legte er dieselbe am 11. Mai 1828 nach der Aufführung von Calderons „Leben ein Traum" nieder, um der Reihe nach die Hofbühnen in Darmstadt, München und Berlin zu leiten. Am 2. Mai 1829 erhielt Leipzig wieder ein Hoftheater unter der Geschäftsführung des Schauspielers Ramin; aber schon am 31. Mai 1832 fand seine letzte Aufführung statt. Fortan wurde die Leipziger Bühne wieder ein Stadttheater, und

Friedrich Sebald Ringelhardt ihr Leiter. Direktor Ringelhardt führte in Leipzig ein eisernes Regiment; er war ein kluger und praktischer Mann. Ein großer Klassikerverehrer aber war er nicht, schon deshalb, weil ihre Stücke die Kasse nicht füllten. Er zog die Nestroy und die Raupach daher vor. Eines besonderen Ruhmes genoß das Leipziger Theater unter ihm durch seine drei Komiker Berthold, Ballmann und Albert Lortzing, von denen der letztere später nach Berlin übersiedelte und dort dann seine volkstümlichen Opern verfaßte. Mit diesen Opern machte Ringelhardt seine besten Geschäfte. Von 1844—1848 führte Dr. med. Karl Christian Schmidt die Direktion. Am 1. Januar 1849 trat Rudolf Wirsing an die Spitze des Theaters. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß Leipzig nicht nur bezüglich der dramatischen Kunst eine der wichtigsten Stellen in der deutschen Theatergeschichte einnimmt, sondern auch in Musik und Gesang Glanzperioden erlebte. Die Namen: Johann Sebastian Bach und die seiner Söhne, ferner: Hiller, Schicht, Marschner, Richard Wagner, Robert Schumann, Klara Wieck, Felix Mendelssohn, Spohr, Karl Reinecke u. a. besagen alles. Auch die dramatische Kunst fand immer ausgedehnteren Boden in der Begründung neuer Theater, so des Karola-



Stadt-Theater zu Leipzig.

Dienstag, den 3. Februar 1852.

Abonnement suspendu.

Henriette Sontag

als Gast.

Die Tochter des Regiments.

Komische Oper in 2 Akten, nach dem Franz. des St. Georges und Bayard von Gollmick.
Musik von Donizetti.

Personen

Marie, Marketendermädchen . . . . * * *
Sulpice, Sergeant . . . . Herr Behr.
Tonio, ein junger Schweizer vom Simplon. . . . Herr Schneider.
Marchesa von Maggiorivoglio. . . . Frau Eicke.
Herzogin von Craquitorpi. . . . Frau Spengler.
Hortensio, Hofmeister der Marchesa. . . . Herr Ballmann.
Ein Notar. . . . Herr Saalbach.
Ein Korporal. . . . Herr Herbold.
Ein Bauer. . . . Herr Reichardt.
Eine Kammerfrau der Marchesa. . . . Fräul. Müller.
Französische Soldaten.
Italienische Landleute.
Herren und Damen.
Bediente der Marchesa.

Die Handlung ist im ersten Akte in der Gegend von Bologna, der zweite Akt spielt ein Jahr spä. auf dem Schlosse der Marchesa

* * * Marie — Henriette Sontag.

Am Schluß der Oper wird Henriette Sontag die für Dieselbe componirten Polka-Variationen von Allari vortragen

Um Irrungen zu vermeiden, zeige ich hierdurch ergebenst an, daß sämmtliche ungesperrten Plätze nur am Tage der Vorstellung verkauft werden.

R. Wirsing.

Der Text der Gesänge ist an der Casse für 2½ Neugroschen zu haben

Freibillets sind ohne Ausnahme ungültig.

Preise der Plätze.

Parterre 1 Thaler Parket. 2 Thaler.
Parterre Logen Ein einzelner Platz 2 Thaler
Amphitheater: Sperrsitz 3 Thaler, ungesperrt 2 Thaler.
Logen des ersten Ranges Ein einzelner Platz 2 Thaler
Logen des zweiten Ranges Ein einzelner Platz 1 Thaler 15 Neugroschen
Erste Gallerie: 1 Thaler 15 Neugroschen. Ein gesperrter Sitz daselbst 2 Thaler.
Zweite Gallerie: 1 Thaler. Ein gesperrter Sitz daselbst 1 Thaler 15 Neugroschen.
Dritte Gallerie: Mittelplatz 22½ Neugroschen Seitenplatz 15 Neugroschen.

Einlaß um 5 Uhr. — Anfang um 6 Uhr. — Ende halb 9 Uhr.

Am Theater gab es wenig von Interesse: Ueber das Gastspiel der Carl werden
Sie Kühnes Artikel in der Eleganten gelesen haben, den ich unbedingt unter-
schreibe. Die Leipziger Enthusiasten sind wir mit kaltem Wasser begossen nach
Kenntnißnahme des wirklich fürchterlichen Zustandes ihrer dramatischen Leistun-
gen. – Den Spielmann haben wir noch einige Mal gegeben, ohne daß der Beifall
sich steigerte; doch war das Haus besetzt. Töpfers weiße Schürze hat gefallen.
Neu einstudirt haben wir den alten Lear mit Recitativen; er wurde
zweimal gegeben, kalt aufgenommen und wird wohl ad acta zu legen seyn.
Gestern war der Wechselwander zum erstenmal, der ziemlich lau aufgenommen
wurde. Für eine Familienkomödie ist unstreitig zu viel Sentimentalität in dem
Stücke; diese verträgt man hier nicht. wenn nicht Alles auf dem Kopfe steht, so
gefällt es nicht. Doch wurde zum Schluß die Hauptpersonen und Ringelhardt gerufen.
Am 23ten geben wir den Kean nach der Harmann'schen Uebersetzung; ich zwei-
fle, daß er Glück machen wird. Das Nächste wollen wir mit Ihrem Reisewagen
versuchen. Alsdann folgt in den nächsten Tagen endlich Ihr Perrin. Mit der Oper
sind wir etwas in Schwulität, es ist nichts von Bedeutung vorhanden. Und von den
Hugenotten noch immer keine Spur! Wahrscheinlich werden wir eine komische
Oper von unserm Lortzing einstudiren.

Jetzt habe ich noch eine Bitte, verehrter Freund: Unsere Franchetti-Walzel
möchte gern in Dresden gastiren, was vielleicht während der Abwesenheit der
Devrient der Intendanz convenable seyn dürfte. Zu ihrer Empfehlung kann
ich sagen, daß sie eine tüchtige musikalische und dramatische Sängerin ist, die
gewiß bei Ihnen auch gefallen wird. Was die Sache vielleicht noch leichter
und Ihnen angenehmer macht, ist der Umstand, daß sie der italienischen Spra-
che sowohl wie des Gesanges vollkommen mächtig ist und gern in einigen
italienischen Opern singen würde; dies ist sogar ihr ausdrücklicher Wunsch.
Ich ersuche Sie daher um Ihren freundlichen Rath, ob, wann und an wen sie
sich nach Dresden wenden soll. Vielleicht könnten Sie sogar ein Engagement

Autogramm von Robert Blum.

ist ihr abschlagen, wenn ein Gehalt gewünscht würde. obschon ich Ihnen sagen muß, daß Ringelhardt Alles aufbieten wird, sie zu behalten. Ihrer gefälligen Nachricht entgegen sehend, bitte ich zugleich um Ihre gütige Unterstützung in dieser Angelegenheit, wodurch gewiß leicht ein günstiges Resultat erzielt wird, welches ich der in jeder Beziehung sehr achtungswerthen Frau von Herzen wünsche.

Hoffentlich ist die schwere Familienstunde glücklich an Ihnen vorübergegangen und hat Sie mit neuen Freuden beschenkt; gewiß kann Niemand das inniger wünschen, als ich. – Möge die baldigste Genesung Ihnen die Gattin und Hausfrau wiedergeben und der Säugling kräftig gedeihen zum guten und edeln Menschen, auf daß Ihnen der Familienkreis reichliche Entschädigung biete für die ungerechten und schamlosen Unbilde der Außenwelt. Mir aber vergönnen Sie unter allen Verhältnissen mit der innigsten Verehrung mich zu nennen

Ihren
aufrichtigen Freund
Robt Blum

Leipzig
d. 15. Decbr 1836.

Freundliche Grüße von Kühne u. Ringelhardt!

Leipzig den 9ten Feb.

Lieber Förster!

Die Berliner Sontag's Enthusiasten haben meine Abreise v. hier etwas verschoben. Nämlich eine Deputation kam v. B. um das ganze Theater für eine Darstellung hier zu pachten. Der Director dem so etwas noch in seinem Leben nicht vorgekommen ist — hat mich daher ersucht noch den 17ten den Barbier (den man deswegen verlegte) zu singen. Eine Extra Locomotive bringt die Berliner her u. zurück

Autogramm von Henriette Sontag.

u. so machen die Königstädter von
Leipzigern u. Berlinern angefüllt
seyn. Die Sache ist neu u. gefällt
mir sehr gut – sagen Sie das
etwas in den Blättern davon

Gestern war Konzert mit
Juchheln u. obligaten
Hurrah, der gehorsamst Königin
Henriette – Sie sind alle wie
von der Tarantel gestochen, und ich
finde der Enthus. geht crescendo.
Ich reise nun durch diese Gegenden
den 18. Mittwoch, und so eben
höre ich erst daß die Kunstverwandten
den 21te in Dresden singen werden.

bitte viel Arbeit zu sagen, ich
habe keine Zeit zu schreiben
Von Prag haben sich über 20 Personen
bei Lüttichau angesagt. [illegible]-
[illegible] weiß nicht wo ihm der Kopf
steht — Meine Mutter schwärmt
von Aufführung u. Freude in Thränen —
Ich danke dem Allmächtigen täglich
im Stillen diesen unbeschreiblichen
Aufregungen und fatiguen
nicht zu unterliegen, Carl soll seine
Partitur gleich nach Frankfurt senden.
Ich schreib' es ihm nach Paris, habe
aber keine Antwort — Wie danke
ich meinem Gott nicht dank zu sagen

Wir wandern jetzt ab eine

Feier!! Welch' ein contraste!

Eine Liebe schon lange ist schwarz

Geld — dann jede Verluste

Bäurischen allen Art. Ich bin

jetzt auch belastet für meinen

Sonnenstürmen.

Addio addio carissimo —

Ihr

Otto

Ich weiß noch nicht wo ich

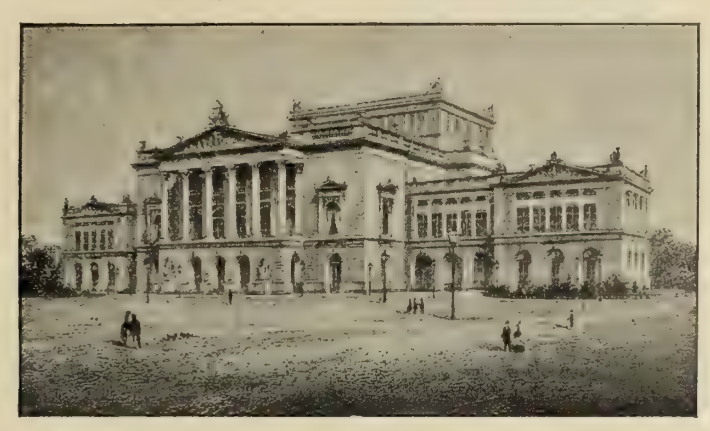
wohnen werde — es soll

diese Ihnen jetzt sich zu

casiren der gerüben feinenden

Wegen. Sagen Sie doch endlich

Theaters im Jahre 1874. Dem alten Stadttheater an der Promenade, welches 1766 erbaut wurde und etwa 1300 Personen faßt, trat 1868 dann das Neue Stadttheater auf dem Augustusplatz zur Seite, welches



Neues Stadttheater.

2000 Personen Raum gewährt. Sein Riesenbau, 1883 begonnen, erhebt sich in der Nähe des Schwanenteiches auf wichtigen Subkonstruktionen über dem halbkreisförmig aus dem Wasser aufsteigenden Unterbau. Es besteht aus



Caroline Günther-Bachmann.



Eugen Gura.


Anna Löhn.

einem prächtigen Mittelbau und zwei Flügeln und wurde nach den Plänen von C. F. Langhans in Berlin im Renaissancestil aufgeführt. Die Hauptfassade wird von einer korinthischen Säulenvorhalle geschmückt, die in einer Höhe von fast 9 m auf dem massiven Erdgeschoß sich aufbaut. Die Höhe des gesamten Mittelbaues bis zum Dache beträgt 140 Fuß, die Bühne selbst ist 100 Fuß breit. Im Giebelfelde befindet sich eine allegorische Gruppe von Professor Hagen; er schuf auch den über 4 m hohen Apollo mit den Musen Klio und Kalliope, der als Akroterie dient. Die Gruppen in den Giebelfeldern sind von Lürssen, Wittich und Schiele. Rechts und links vom Eingange wurden im Jahre 1887 zwei Kalksteinfiguren von Hähnel, Thalia und Melpomene, aufgestellt. Von feierlicher Wirkung ist die dem schönsten Teile der Promenade zugewandte Rückseite mit ihrer im Halbrund vorspringenden Terrasse, deren Fuß der Schwanenteich bespült. Im Foyer des Theaters sind die Büsten von Richard Wagner und Benedix, modelliert von Zurstraßen, aufgestellt. Eröffnet wurde das Neue Stadt-Theater unter der unbedeutenden Leitung Th. von Wittes und der Stadträte Dr. Lippart-Dähne und Dr. Günther am


Heinrich Laube.
(Jugendbildnis.)

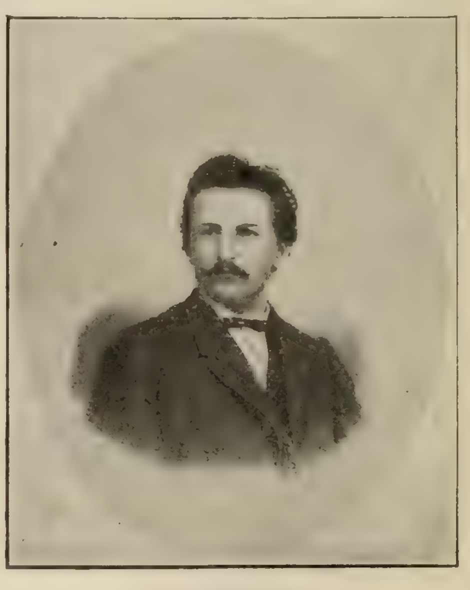
Schluß des dritten Aktes von Siegfried Wagners „Herzog Wildfang“ im Neuen Stadttheater zu Leipzig.

Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands.



Friedrich Mitterwurzer.

8. Januar 1888. Nach der Direktion Heinrich Laubes (1869–70), der von 1849–1867 als artistischer Direktor des K. K. Hofburgtheaters in Wien fungiert hatte, in Leipzig aber seinen Vertrag vorzeitig löste, obschon es unter seinem starken Regiment das beste Schauspiel im deutschen Reiche besaß, in dem ein Friedrich Mitterwurzer und Gattin wirkten, ging die Leitung an Friedrich Haase bis 1876 und dann an August Förster über. Beide haben schwere Jahre in Leipzig durchgemacht. Harte Preßfehden verbitterten ihnen das Leben, das Theater wurde oft der Schauplatz stürmischer Meinungsäußerungen. Seit dem Jahre 1882 lag die Direktion der „vereinigten Stadttheater", des Alten und des Neuen Stadttheaters und des Karolatheaters in der Südvorstadt, in den Händen des verdienten Geheimen Hofrats Max Stägemann und zwar als Pächter derselben. Stägemann wurde geboren am 10. Mai 1843 zu Freienwalde a. d. Oder, seine Mutter war die Nichte des großen Ludwig Devrient. Dreizehn Jahre wirkte er als Baritonist an der Hannoverschen Bühne, übernahm dann 1876–1878 die Direktion des Königsberger Stadttheaters und im Sommer 1882 die Direktion des Leipziger Stadttheaters bis zu seinem Tode.



Max Stägemann.
(Jugendbildnis.)

Max Stägemann hat das



Regiesitzung am Stadttheater in Leipzig.
(Im Hintergrunde vor dem Fenster Direktor Max Stägemann u. Siegfried Wagner.)

 Ernst Frensdorff Berlin.

Leipziger Theaterschiff mit geschickter Hand durch die oft hoch gehenden Wogen gelenkt, und ein Erfolg ist nicht ausgeblieben.

Als die wertvollste Erbschaft aus den ersten, künstlerisch ertragreichen Jahren der Direktion Stägemann ist die Inszenierung der beiden Teile des goethischen „Faust" zu nennen; seit dem Jahre 1883 erscheint das große Werk in der Regel zweimal jährlich auf der Leipziger Bühne, und stets wurden diese Aufführungen von einer ungewöhnlich zahlreichen, festlich gestimmten Zuhörerschaft freudig begrüßt. Das Leipziger Theater ist das einzige, das unserer gewaltigsten Dichtung diese pietätvolle Sorgfalt stetig zuteil werden läßt und es unterstützt dadurch aufs wirksamste die Bestrebungen derjenigen, die das Verständnis des großen Werkes und die Erkenntnis seiner Einheitlichkeit in weitere Kreise zu tragen suchen. Auf die Direktion Stägemann ist 1905 die Direktion Arthur Nikisch und Robert Volkner gefolgt und zwar für: das neue Theater am Augustusplatz, das alte Theater an der Promenade und das Carolatheater in der Südvorstadt. Die Oper hat ihr Heim im Neuen Theater, mit Ausnahme der kleinen Spielopern, die im alten Theater gegeben werden; auch die Erstaufführungen von Neuerscheinungen auf dem Gebiete des großen Dramas werden im Neuen Theater zur Darstellung gebracht. Das alte Theater bietet volkstümliche Aufführungen klassischer Dramen zu ermäßigten Preisen.



Arthur Nikisch.



Das Stadttheater in Liegnitz.

Erst mit dem Anfang des 19. Jahrhunderts kann von einem eigentlichen Liegnitzer Theater, d. h. von einer theatralischen Kunststätte, welche die Bezeichnung Theater mit mehr oder weniger Berechtigung verdient, gesprochen werden. Die Geschichte der deutschen Bühne ist ja im großen und ganzen viel zu neuen Datums, und ihre Zeitrechnung beginnt erst mit dem Wiedererwachen des Volksgeistes nach den Verheerungen des dreißigjährigen Krieges.

Keine Kunde ist uns überliefert worden, daß Liegnitz, welches zwar unter der Regierung seiner letzten Herzöge Ansehen und Bedeutung erlangt hatte, zu den Städten gehörte, die schon eine der ersten reisenden Komödiantentruppen für ihre Vorstellungen aufgesucht haben.

Liegnitz trug zwar längst einen historisch bekannten Namen, besaß auch bereits vortreffliche Schulanstalten, aber von einer eigenen Schaubühne daselbst verlautet nichts.

Es ist dies um so auffälliger, als gerade in Schlesien früh die deutsche Literatur in ihren sogenannten ersten und zweiten Dichterschulen fördernde Anregung gab. Freilich lag die deutsche dramatische Dichtung zu jener Zeit überhaupt noch in den Windeln. Die bombastischen Tragödien Hoffmannswaldaus gingen nicht weit über die Haupt- und Staatsaktionen hinaus, und die Gryphiusschen waren wenig zur Darstellung geeignet. Erst das zweite Drittel des achtzehnten Jahrhunderts trieb die deutsche dramatische Dichtung zur Blüte.

Doch auch zu jener Zeit, als das Licht der Aufklärung bereits Europa durchleuchtete, war das Vorurteil gegen den Schauspielerstand, selbst in den Kreisen, die sich die gebildeten nannten, in Deutschland noch ein so großes, daß man z. B. den Sarg mit der verstorbenen Karoline Neuber, um der Leiche der vom Leben müde gehetzten Frau ein stilles Plätzchen in geweihter

Erde zu sichern, heimlich in dunkler Nacht über die Kirchhofsmauer des Dorfes Laubegast bei Dresden heben mußte. Und doch hatte die Frau bei Lebzeiten Ansehen und Achtung genossen.

In Liegnitz, wie anderwärts in Schlesien, lebte man erst nach dem siebenjährigen Kriege unter Preußens sicherem Schutze wieder auf.*) Neben dem regeren Verkehrstreiben begann jetzt auch das geistige Leben sich immer freudiger zu entfalten. Der Wunsch, theatralische Vorstellungen zu sehen, fand jetzt in Liegnitz seine Befriedigung durch die reisenden Schauspielergesellschaften, die nach dem siebenjährigen Kriege auch in Schlesien Einzug hielten, so z. B. die Gesellschaften der Direktoren Löwen, Großmann, Zimmermann, Ackermann u. a. m. Andererseits fand man diese Befriedigung auch wohl schon in einem der „Metamorphosentheater", unter denen das Schützesche, später Eberlesche, sich guten Rufes erfreute und welches auch ab und zu Liegnitz besuchte.

Das Haus, in welchem die theatralische Kunst in Liegnitz zuerst ihre Stätte aufschlug, zog sich hinter der Ostfront eines stillosen Gebäudes am großen Ringe entlang, das sich von der Fimmlergasse bis zum Fischmarkte erstreckte. Das Theater nahm den größeren Teil des ersten Stockwerkes ein, von dem nur einige Zimmer für eine städtische Mädchenschule abgezweigt waren, die in dem zum Theater führenden Korridor ihre Eingänge hatte. Unmittelbar unter den Schulzimmern und einem Teile des Zuschauerraumes befand sich die Hauptwache, und neben dieser, sowohl zur rechten wie zur linken Seite, bis fast in die Mitte des großen Ringes vorspringend, standen eine Anzahl sogenannter Sonnenbuden. Diese Sonnenbuden zogen sich soweit in die Fimmlergasse hinein, daß sie den Raum beengten und die Passage oft unmöglich machten. Die größere dieser Sonnenbuden nördlich der Hauptwache, die, wie alle Sonnenbuden, kaufmännischen Zwecken diente, war zugleich die Hauptverkaufsstelle von Theaterbilletts.

Unmittelbar neben der Hauptwache führte ein Durchgang durch den ganzen Häuserkomplex von einem Ringe zum andern. Direkt unter der Bühne befand sich ein weiter hohler Raum, in welchem Marktbuden von

*) Vergl. C. Nissel, Beiträge zur Geschichte des Liegnitzer Theaters. (Liegnitzer Tagblatt 1891.)

einem Jahrmarkt zum andern aufbewahrt wurden. An der Hinterwand dieses Hohlraumes führte eine offene Treppe in die Garderobenzimmer und auf die Bühne. Diese Treppe war nur für die Schauspieler und das sonstige Theaterpersonal bestimmt und durfte außerdem nur von besonders begünstigten Personen betreten werden.

Eine zweite, dicht neben dem Durchgange befindliche Treppe führte in den Zuschauerraum empor, und zwar zunächst in den Raum, der, allerdings in der denkbar bescheidensten Weise, die Stelle des Foyers vertrat. Von hier aus führte eine gleichfalls offene Treppe zu den Galerieräumen und einige Stufen zur Tür des ersten Ranges. Der erste Rang bestand aus wenig Stuhlreihen, an die sich, amphitheatralisch emporsteigend, das Parterre anschloß. Von einer Ausschmückung dieses Raumes war gänzlich abgesehen worden und die Beleuchtung desselben war sehr dürftig. Auf der Galerie herrschte tiefe Dunkelheit; den Theaterzettel zu lesen, war geradezu unmöglich.



Kapellmeister B. Bilse.

Als man gegen Ausgang der dreißiger Jahre den Mittelteil der Galerie durch eine rohe Bretterumplankung abzweigte, um für die in dieser Einzäunung befindlichen Plätze einen höheren Preis zu erzielen, fand man es doch für nötig, eine Ausschmückung in Gestalt zweier einfacher Lampen anzubringen. Die Seitengalerie aber blieb in Finsternis gehüllt.

Der Raum für die Musiker war gerade kein stolzer zu nennen in seiner überaus großen Einfachheit, aber die dort musizierende Kapelle, die in den dreißiger Jahren dem Liegnitzer Stadtmusikdirektor Scholz unterstand, war eine sehr tüchtige. In ihr spielte am Ausgange der dreißiger Jahre bereits B. Bilse die erste Geige, schwang auch schon den Taktstock und fand für seine virtuosen Leistungen rühmliche Anerkennung.

Der Eingang in das Theater befand sich auf der Fischmarktseite und bestand in einer keineswegs breitflügeligen Haustür, durch die man über einen sehr kurzen Hausraum der primitivsten Art an eine schmale Treppe gelangte, die zu einem langen Korridor emporführte. Die ganze Breite des Hausflurs, der oft genug Zeuge großen Gedränges und tumultarischer Auftritte war, füllten vier Personen aus. Hausraum, Treppe und Korridor zeigten nicht die geringste Spur künstlerischer Ausschmückung. Am Ende des Korridors, vor den Eingängen in die Zuschauerräume links, befand sich in einer schalterähnlichen Vertiefung, gedrückt und eng, die Theaterkasse. Daß es in der Umgebung der Kasse, besonders bei großem Zudrange oft schlimm zuging, davon wußten die Kassierer lustige und Leidensgeschichten zu erzählen.

Der Platz vor dem Theatereingange bot in der Regel auch keinen besonders freundlichen Anblick, noch weniger jedoch genügenden Spielraum für ein nur halbwegs zahlreiches Publikum. Der Bürgersteig war schmal, durch einen Obstkram zur Seite des Theatereinganges verengt, abschüssig und schlecht gepflastert und dabei, zumal in der Nähe der Fischpumpe, unsauber und schlüpfrig.

Jedoch das Liegnitzer Theaterpublikum war damals ein bescheidenes, besonders das der zwanziger und dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts. Es erblickte in seinem primitiven Theater einen Kunsttempel, in den es voll Andacht wallte, um das darin Gebotene dankbaren Sinnes hinzunehmen. Aber es erhielt auch manche schöne Kunstgabe dargereicht.

Die Ansprüche, die das Publikum jener Zeit an die Bühne stellte, waren sehr bescheidener Art und leicht zu befriedigen. Schau- und Lustspiele aber mußten geistig gesund sein, nicht etwa moralisierend oder gar mit Unflätereien durchsetzt. Man hegte noch kein Verlangen nach der scharfgewürzten dramatischen Kost mit prickelndem, sinnenreizendem Hautgout, wie sie aus Frankreich, freilich in bestechender, eleganter Form, in Deutschland später eingeführt und, von deutschen Nachahmern vergröbert und verschlechtert, auf die deutsche Bühne gebracht wurde. Damals wollte man sich im Theater allerdings auch herzlich erfreuen und lachen, aber auch erbauen, rühren, erschüttern lassen und dabei niemals den schönen Schein aus den Augen verlieren.

Das Theater beherrschten von dem Ausgang der zwanziger bis in die Mitte der dreißiger Jahre in Deutschland vorzugsweise die Romantiker, neben denen als gleichberechtigt die Kotzebue-Ifflandsche Richtung auf der Bühne festen Fuß gefaßt hatte. Neben Müllners Schuld und Houwalds Leuchtturm rangen Kotzebues Kreuzfahrer und Menschenhaß und Reue um den Siegespreis, der Ifflands Jägern und Spielern fast nie versagt wurde; an Raupachs Schule des Lebens durfte der Lokalpatriotismus sich stolz emporrichten. Neben Bahrds Lichtensteiner und Grabesbraut, die wahre Triumphe feierten, hielten das naive Pfefferrösel und der weichherzige Johannes Gutenberg der Birch ihren Einzug, denen sich Hinko zugesellte und einen Enthusiasmus wachrief, der uns heute fremd geworden ist. Was sind in Benedix' Bemoostem Haupte und in Holteys Lenore für Tränen geflossen! Wie war das Publikum jener Zeit von Holteys freundlich anmutenden Singspielen und Raymunds Zaubermärchen entzückt! Welche Lachstürme entfesselten die Possen Nestroys, allen voran Lumpazivagabundus!

Zwei Schauspielergesellschaften waren es, die vorzugsweise sich das Heimatrecht auf der Liegnitzer Bühne erwarben und gleich den Zugvögeln im Frühling oder Herbst erschienen: Die Fallersche und die Butenopsche. Beide Truppen erfreuten sich eines guten Rufes. Die Fallersche Gesellschaft führte Opern und Schauspiele mit großer Sorgfalt auf. Butenop pflegte vorzugsweise das Schau- und Lustspiel; er besaß zumeist gute Schauspielkräfte, die nicht mit dem Ablauf der Jahreszeit nach allen Windrichtungen verstoben; er konnte deshalb stets ein gutes eingespieltes Ensemble bieten. Allerdings bestand das Repertoir, sowohl des Schauspiels als der Oper, noch aus sehr einfachen, aber zumeist doch gesunden und soliden Stücken. Bei den mehr als geringen Honorarsätzen für Dichter und Komponisten jener Zeit hatte sich das Heer der Dichterdilettanten für seine „Ware" noch nicht, wie heutigen Tages, breit gemacht.

Bis in die Mitte der dreißiger Jahre besaß Liegnitz nur ein öffentliches Organ: die 2mal wöchentlich erscheinende „Silesia", deren Herausgeber und Redakteur E. D'Oench war. Er schrieb die Theaterkritiken mit Einsicht, klarem Verständnis und großem Einfluß auf die Verhältnisse der Bühne.



Caroline Bauer.

Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands. Ernst Frensdorff, Berlin.

Liegnitz den 28t Mai.

Mein Hochverehrter Hofrath,
Lieber, theurer Freund!

Die herzlichsten innigsten Glückwünsche zu
Ihrem Geburtstag von mir und der
Mutter! — bald hoffe ich denselben
mündlich wiederholen zu können, denn
4 Tage später bin ich in Dresden. —
Wie ein Kind freue ich mich auf den
Augenblick wenn ich an Ihre Thüre klopfe
und Ihre liebe Stimme hören, [illegible] mal
habe ich nicht alles zu erzählen! mein
theurer Freund, aber nur Angenehmes.
Hier bin ich auf 8 Tage, um den Director

Autogramm von Caroline Bauer.

Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands. Ernst Frensdorff, Berlin.

Butenop's Schwager von Aufschützen in Wien, aus
einer peinlichen Lage zu retten, denn voriges
Jahr versprach ich es ihm, und Wort muss man
halten. —
Meine Mutter ist ziemlich wohl, und empfiehlt
sich mit mir Ihnen Lieben auf das herzlichste.
Sollten Ew: Excellenz noch in Dresden sein,
so bitte ich mich ergebenst zu empfehlen.
Also auf baldiges Wiedersehen mein
Hochverehrter, lieber Herr Hofrath, wie
oft ich von Ihnen mit Andern gesprochen,
wie oft ich Ihrer gedacht, mit wahrhaft
dankbarem Herzen, wenn ich so recht
fühlte, wie mir Alles gelang wenn ich
Ihrem Rathe folgte, und wie das Bessere

doch den Vorzug gewinnt, das sollen
Sie Alles ausführlich mündlich von mir
erfahren. Mit der größten Hochachtung
und Verehrung Ihre Ihnen mit ganzer
Seele

ergebene

Caroline Bauer.



Außer den Schauspielunternehmern Faller und Butenop versuchten auch, jedoch mit weniger Erfolg, noch einige andere Schauspielunternehmer ihr Glück, bis es endlich dem Direktor Lobe gelang, sich längere Zeit auf der Liegnitzer Bühne zu behaupten. Leider waren in strengen Wintern die Theaterräume nicht benutzbar, weil sie nicht geheizt werden konnten.

Der Schauspielunternehmer mußte für die Benutzung des Theaters einen bestimmten Pachtzins zahlen, wofür er nur die leeren Räume überwiesen erhielt und Dekorationen, Beleuchtung u. s. w. selbst beschaffen mußte. Die dekorative Ausstattung war deshalb sehr primitiv und ließ viel zu wünschen übrig. So wurden denn mit dem Schluß der dreißiger Jahre Stimmen in der Presse laut, die den Bau eines neuen, der Stadt würdigeren Theaters forderten. Diese Stimmen fanden ein lebhaftes Echo im Publikum und Förderung durch den damaligen Oberbürgermeister Jochmann, der ein ausgesprochener Gönner aller künstlerischen Bestrebungen war. Wer den Platz, auf dem das Gewandhaus stand, als passendsten für ein neues Theater in Vorschlag brachte, ist nicht zu ermitteln, doch wurde dieser Vorschlag annehmbar befunden. In der Tat gereichte das alte Gewandhaus mit seinen zerbröckelten Mauern dem kleinen Ringe durchaus nicht zur Zier; die verfallenden Räume, in denen zur Zeit der Piastenherrschaft fröhliches Leben gewaltet hatte, waren längst zu Speicherräumen entwürdigt. Man sah sie ohne Bedauern, vielmehr froher Hoffnung voll, niederreißen.

Nach einem von Langerhans entworfenen Plane wurde der Bau des Liegnitzer Theaters in Angriff genommen, während in dem alten Theater das Finale einsetzte. Aber es knüpften sich an das alte Haus eine Fülle schöner und freundlicher Erinnerungen. Wie viele der Berühmtheiten der Welt des schönen Scheins hatten in seinen unscheinbaren Räumen sich dem Liegnitzer Publikum vorgestellt: Frau Crelinger mit ihren beiden Töchtern Berta und Clara Stich in Delavignes Drama Die Söhne Eduards, Karoline Bauer in Ifflands Hagestolzen, Gerne als Schelle in Raupachs Schleichhändlern, der berühmte Quandt als Karl Moor, Baudius als Friedrich II. in Des Königs Befehl, Wohlbrück in Wollmarkt und Holtey mit seiner schönen ersten Frau in Die weiblichen Drillinge.

Von den Bewerbern um die neu zu eröffnende Liegnitzer Bühne wurde



Charlotte Birch-Pfeiffer.

Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands. Ernst Frensdorff, Berlin.

der Theaterunternehmer Butenop als der würdigste befunden, und zur Eröffnungsvorstellung das damals neue Drama Friedrich Halms Der Sohn der Wildnis gewählt. Die Eröffnung fand am 1. Weihnachtstag des Jahres 1842 statt.



Stadttheater in Liegnitz.

Die Anwesenden hatten nur Ausrufe des Staunens und der Verwunderung und schenkten ihre Aufmerksamkeit nur wenig dem Gange der Handlung auf der Bühne, weil sie der Anblick der Räume gefangen nahm. Das blendende Weiß mit den reichen Vergoldungen und Säulenkapitälen und Brüstungen, das intensive Rot der Innenwände, die leuchtende Schönheit des Plafonds, die Pracht des Vorhanges, die strahlende Helle, die der stattliche Kronleuchter über das Ganze ausgoß, der angenehm erwärmte Raum des mit Luftheizung versehenen Hauses muteten das Publikum behaglich an. Der Zudrang des Publikums zum Theater nahm von Vorstellung zu Vorstellung zu und steigerte sich in einer Weise, die heute fast unglaublich klingt. Sehr oft war schon längere Zeit vor Kassenöffnung,

die enge Zimmlergasse von einer dichten Menschenmenge erfüllt, welche bis über die halbe Breite des großen Ringes hinaus eine lebende Mauer bildete. Da die Glaswände der zur Kasse führenden Doppeltür öfters eingedrückt wurden, und die Polizei den Andrang nicht zu hemmen vermochte, so wurde Militär requiriert, und allabendlich zwei Mann mit gekreuzten Bajonetten auf die Stufen gestellt, die zur Kassentüre führten. Aber selbst diese Schutzmaßregel erwies sich nicht immer als ausreichend, und sehr oft flogen noch die Splitter der eingedrückten Glaswände auf die Köpfe der andrängenden Menge. So verlief fast die ganze erste Saison des neuen Theaters.



Charlotte v. Hagn.

Als erster Gast betrat die neue Liegnitzer Bühne die ihrerzeit gefeierte Naive der Berliner Hofbühne, Fräulein Charlotte von Hagn und entzückte das Liegnitzer Publikum in einigen Lustspielen von Blum. Diese Saison, 1843 bis 1844, brachte noch einmal Karoline Bauer als Gast auf die Liegnitzer Bühne, und zwar in tragischen Rollen, z. B. der Maria Stuart.

Später war die Lobesche Gesellschaft längere Zeit auf der Liegnitzer Bühne heimisch. Sie brachte gute Kräfte für Schau- und Lustspiel, darunter Frau Lobe selbst und Josef Keller, einen mit allen Vorzügen ausgerüsteten Heldenspieler, dazu ein tüchtiges Opernpersonal, ausreichend, Wagners Tannhäuser und Meyerbeers Hugenotten zur Aufführung zu bringen. Die Hugenotten bewiesen eine ganz außergewöhnliche Anziehungskraft und erlebten in einer Saison, bei stets vollen Häusern, eine bedeutende Anzahl von Wiederholungen, obgleich die Einwohnerzahl von Liegnitz damals kaum 14000 Seelen betrug.

In diese Zeit fielen die Dramen von Gutzkow und Laubes Karlsschüler, Richard Savage, Uriel Acosta, die bald nach ihrem Erscheinen vorgeführt wurden. Zugleich traten eine Anzahl berühmter Gäste in Schauspiel und Oper auf, darunter Emil Devrient, Ludwig Dessoir, Jerrmann mit dem Virtuosenkunststück, den Karl und Franz Moor zugleich zu spielen. Lobe und sein Nachfolger Keller behaupteten sich bis zum Jahre 1849—50 im fast unbestrittenen Besitz der Liegnitzer Bühne.



Ludwig Dessoir.

Im Sommer 1850 ward in den Gartenräumen des großen Wintergartens dem Liegnitzer Publikum durch den Theaterdirektor Schimang zum ersten Male der Genuß eines in Wirklichkeit improvisierten Sommertheaters geboten. Ein kleines Gartenorchester bildete die Bühne, 2 geschlossene Gartenpavillons die Garderoben desselben. Der Zuschauerraum war ein von Bäumen beschatteter freier Platz, der mit keinerlei Schutzvorrichtungen gegen etwaiges Regenwetter versehen war. Einige Reihen Stühle bildeten den ersten, Gartenbänke die Sitzplätze des zweiten Ranges. Die Vorstellungen dieses Sommertheaters fanden in den späten Nachmittagsstunden statt, und da die Sache den Reiz der Neuheit für sich hatte, war auch der Theaterbesuch ein ziemlich reger. Schimang verstand es, sich in den maßgebenden Kreisen beliebt zu machen und die Folge dieser Beliebtheit war, daß man ihm bei der nächsten Bewerbung um das Stadttheater den Vorzug vor Keller gab. Er nahm für mehrere Jahre das Stadttheater von Liegnitz in Besitz. Mit ihm begann leider die Periode künstlerischen Verfalls für das Liegnitzer Theater.

Das einzige Anerkennenswerte, was Schimang dem Publikum bot, war ein eingespieltes Ensemble sehr mittelmäßiger Schauspielkräfte, und

damit täuschte er das Publikum über die Schwächen und Mängel seiner Gesellschaft hinweg. Das Theater verlor bald an Zugkraft, was zumeist die ohnehin schlecht bezahlten Handlanger der Schauspielkunst durch Herabsetzung ihrer Gage büßen mußten. So erhielt unter anderen damals der erste Liebhaber 24 Tlr., die erste Liebhaberin 17 Tlr. Monatsgage. Aber da die Direktion keine Einbuße in ihren Einnahmen erleiden wollte, griff sie zu außergewöhnlichen Mitteln, um materielle Erfolge zu erzielen und würdigte das Theater zum Zirkus herab, in welchem japanische Jongleure und Araber ihre tollen Sprünge machten.

Auch ein abgerichteter Hund wurde dem Publikum auf der Liegnitzer Bühne als Gast vorgeführt in dem Schauerdrama: „Der Hund des Aubry". Es war dasselbe Drama, welches Goethe veranlaßte, die Leitung des Hoftheaters in Weimar niederzulegen. Aber da das Schlechte sich auf die Dauer nicht zu behaupten vermag, so gingen endlich dem Liegnitzer Publikum über seine Theaterverhältnisse die Augen auf, und es begann erst leiser, aber bald recht vernehmlich zu murren.

Ein plötzlicher Umschwung trat denn auch durch die Bewerbung des in Liegnitz als Dichter und Schriftsteller lebenden Hermann von Bequignolles um die Direktion ein. Das Liegnitzer Theater wurde ihm ohne Schwierigkeiten zunächst für die Saison 1855–56 übergeben, und mit Bequignolles hielt die wahre Kunst wieder ihren Einzug.

Was Bequignolles mit seiner vortrefflich zusammengesetzten Schauspielgesellschaft geleistet hat, wird in Liegnitz noch lange nachhallen. Mit ihm begann eine neue glänzende Ära für die Liegnitzer Schaubühne. Im Bereich des Schau- und Lustspiels wurde dem Publikum nur Gutes geboten, und der verdorbene Geschmack wieder in einen feinen umgewandelt. Nur die Posse fand in Herrn von Bequignolles keinen Förderer. Das Publikum hatte jedoch diesen Verlust nicht zu beklagen, da ihm durch die Dramen guter Dichter vollauf Ersatz dafür geboten wurde, obgleich die damaligen Possen eine mögliche Handlung, Geist, Witz und hübsche melodiöse Couplets besaßen. Wir nennen nur die Namen Kalisch und Dohm. In die von Bequignollessche Periode fällt die Einrichtung der Gasbeleuchung in den Räumen des Liegnitzer Theaters.

Die Direktionszeit Bequignolles umfaßte leider nur drei Theaterspielzeiten aber sie hat nachhaltig und veredelnd auf Kunstsinn und Geschmack eingewirkt, wenngleich nicht verschwiegen werden soll, daß von Bequignolles manchen schweren Kampf zu bestehen hatte und oft die Geduld, nie aber den Mut verlor.

Unter denen, die nach von Bequignolles sich um das Liegnitzer Theater bewarben — und es war eine erkleckliche Anzahl — hat der Theaterdirektor Heller am längsten die Leitung zu behaupten gewußt und zwar mit gutem Willen und Geschick. Unter Hellers Leitung erschien zum ersten Male Pauline Ulrich auf der Liegnitzer Bühne und gewann im Fluge die Gunst des Publikums. Auch Schimang machte wiederholt Versuche, sich die Liegnitzer Bühne wieder zu erobern. Es wurde ihm sogar die unverdiente Ehre zuteil, daß unter seiner Leitung die 25jährige Jubelfeier des Liegnitzer Theaters begangen wurde; aber er hatte die Gunst des Liegnitzer Publikums verloren und vermochte dieselbe nicht mehr wieder zu erringen.

Keller erschien noch zweimal mit seiner Gesellschaft, aber nur vorübergehend, auf der Liegnitzer Bühne. Das erste Mal, um dem Liegnitzer Publikum Theodor Lobe als Gast vorzuführen und 10 Jahre später mit einer Operngesellschaft, welche die Veranlassung war, daß B. Bilse den Dienst der Stadt aufgab und mit seiner Kapelle Liegnitz verließ, um eine ruhmvolle Laufbahn zu beginnen.

Direktor Meinhardt beherrschte mit seiner Gesellschaft die Liegnitzer Bühne ohne Unterbrechung von 1870 bis zu seinem im Frühjahr 1875 erfolgten Tode. Er hatte nach der ersten Spielzeit, die Liegnitz die beste Operngesellschaft vorführte, die Oper ganz fallen lassen, um dem Schau- und Lustspiel bessere Pflege zu widmen, und erreichte damit den Zweck, das Publikum zu befriedigen und das Interesse für das Theater wach zu halten.

Eine bunte Reihe von Bewerbern um die Liegnitzer Bühne stellte sich nach Meinhardts Ableben ein. Zunächst nach Meinhardt trat ein Dr. Blume auf den Plan. Er besaß zwar Kunstverständnis und hegte auch einiges Kunstinteresse, war aber als Theaterdirektor nur eine Treibhauspflanze, welche die rauhe Luft der Öffentlichkeit, der Wahrheit, nicht vertrug und daran zugrunde ging.

Unter der nachfolgenden Leitung L'Arronges erlebte die Liegnitzer Bühne zwar nur eine kurze, aber die herrlichste Glanzperiode. Für den nun folgenden Direktor Morwitz war das Wort Kunst ohne tiefere Bedeutung und das Theater nur ein Geschäft, das auf die vorteilhafteste Art auszunützen, seine Lebensaufgabe als Theaterleiter war.

Die Direktion Auerbach war nichts mehr, als ein vorübergehender Versuch, einen Namen von einiger Bedeutung in der Theaterwelt zu gewinnen. Die Houvardsche Periode war kurz und hinterließ bei vielen kein erfreuliches Angedenken. Herr v. Glotz und sein Nachfolger, Alban v. Hahn, genossen nur kurze Zeit die Ehre der Leitung des Liegnitzer Stadttheaters. Glotz war ein kranker Mensch, der zwar Kunstverständnis, aber nur kleine, nicht ausreichende Mittel zur Führung einer Theaterleitung, wie die des Liegnitzer Stadttheaters, besaß. Herrn von Hahn fehlte zu einer Theaterleitung nicht mehr wie alles; er mußte seine kurze Direktionsherrlichkeit, die so verheißend begonnen, teuer bezahlen.

Die Leitung des Liegnitzer Stadttheaters trat nun Direktor Hohl an, auf den sich alle oft getäuschten Erwartungen hoffnungsfroh richteten.

Das Theater selbst hatte mittlerweile mancherlei Verbesserungen erfahren, neue Ausgänge, eine durchgreifende Renovation der inneren Räume, gegen Zugluft abgeschlossene Korridore und eine neue Heizungseinrichtung. Das Dekorationsmaterial war durch neue Dekorationen vervollständigt und ein Zwischenvorhang gemalt worden. Das Theater zahlte keinen Pachtzins und wurde ohne Entgelt beleuchtet, was immerhin einer nicht ganz unbedeutenden Subvention gleichkam. Die der Theaterdirektion gestellten Bedingungen bei Übernahme des Theaters, die sich auf die künstlerische Leitung bezogen, waren sehr bescheiden.

Nach so vielen Fehlgriffen in der Wahl des Theaterleiters glaubte man endlich in Hohl den kundigsten Mann gefunden zu haben, der die Zaubermacht besitzen würde, die alten stolzen Einnerungen wieder neu zu beleben. Man brachte also der neuen Direktion volles Vertrauen entgegen und harrte, vielleicht mit zu hoch gespannter Erwartung, den kommenden Ereignissen auf der bunten Welt des Scheins.

Hohls Theaterleitung besaß der Vorzüge viele, aber auch der Mängel nicht weniger, und ließ stellenweise den beseelenden Impuls vermissen. Das Experimentieren mit neuen schlechten Stücken brachte der Direktion manchen Verdruß und beeinträchtigte ganz erheblich die Einnahmen. Indes wurde unter Hohls Leitung dem Pulibkum auch viel Neues und manches Gute geboten, darunter Wildenbruchs Karolinger, Die Quitzows, Das neue Gebot und Der Generalfeldobrist, und zum ersten Male überschritt jetzt Shakespeares gewaltige Tragödie König Lear die Liegnitzer Bühne.



Da trat eine kritische Lage für dieselbe ein. Infolge der im Oktober 1889 erlassenen Polizei-Verordnung, betreffend die bauliche Anlage und die innere Einrichtung von Theatern u. s. w., welche eine Reihe sehr scharfer Bestimmungen enthielt, war beschlossen worden, mit Rücksicht auf die mit den baulichen Umänderungen in keinem Verhältnisse stehenden, ganz erheblichen Aufwendungen, das Theater zu Liegnitz zu schließen und abzubrechen und den Platz zu einem Erweiterungsbau des Rathauses zu verwenden. Nachdem aber diese Verordnung aufgehoben und durch eine neue Polizei-Verordnung vom 18. März 1891 ersetzt worden war, in welcher eine Reihe der scharfen Bestimmungen in Wegfall gekommen oder doch wesentlich gemildert wurden, wurde das Theater, diesen Bestimmungen entsprechend umgebaut und seinem Zwecke erhalten.

In den Jahren 1891/92 bis 1893/94 befand sich das Theater unter der Leitung des Direktors Mauthner, von da bis zum Schluß der Saison 1896/97 unter der Leitung der Direktoren Kurz und Staack und seit dem Jahre 1898 unter der bewährten Leitung des Direktors Herrmann, welcher sich durch gute künstlerische Leistungen schnell die Gunst des Publikums erworben hat.



Das Stadttheater in Lübeck.*)

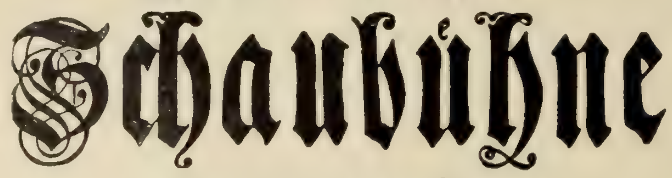
Über die Aufführung von Mysterien und Schulkomödien in Lübeck ist uns keine Kunde erhalten, die Anfänge der dramatischen Kunst datieren vielmehr von dem ersten Auftreten der „Englischen Komödianten". Diese haben nachweislich schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts ihren Einzug in die alte Hansestadt gehalten. Bald jedoch wurden sie durch „deutsche Banden" verdrängt, von denen die von Karl Andreas Paul geleitete sich durch ihre tüchtigen Leistungen eines besonders guten Rufes zu erfreuen hatte. Auch der Schwiegersohn Pauls, der später so berühmt gewordene Velten, befand sich 1675 in Lübeck bei dieser Truppe, bevor er seine eigene, nachher von seiner Frau geleitete Gesellschaft gründete. Von anderen Schauspielertruppen, welche die wohlhabende Handelsstadt auf ihren Wanderungen berührten, sei als der bedeutendsten nur der von Elenson, der Neuberin, Schuch, Schönemann und Koch geführten, gedacht. Mit großem Erfolge gastierte in den Jahren 1772 und 1775 die „Hamburgische Schauspielergesellschaft", welche F. L. Schröder, Charlotte und Dorothea Ackermann zu ihren Mitgliedern zählte. Geringerer Gunst erfreuten sich die Truppen von Stöffler und Berger. Unter der Leitung des tüchtigen Direktors Jean Tilly nahmen die theatralischen Aufführungen bereits einen ständigeren Charakter an, da die von ihm geleitete Gesellschaft von 1780 bis 1794, mit Ausnahme zweier Ensemble-Gastspiele der Schröderschen Gesellschaft aus Hamburg und der Goßmannschen aus Hannover, fast jedes Jahr regelmäßig von Braunschweig aus Lübeck aufzusuchen pflegte. Ein ständiges Theater erhielt Lübeck indes erst im Jahre 1799 unter der Direktion des 23jährigen, tatkräftigen F. A. L. Löwe. Auf Grund eines

*) Herr Musikdirektor Professor C. Stiehl in Lübeck hatte die Güte, uns wertvolles, hier zuerst veröffentlichtes Illustrationsmaterial zu dieser Abteilung zur Verfügung zu stellen.

Mit Bewilligung einer hohen Obrigkeit

wird heute auf der

Schönemannischen



in dem Schauspielhause in der Beckergrube

auf vielfältiges Begehren

Ein von dem Hrn. M. Leßing verfertigtes bürgerliches Trauerspiel

in fünf Aufzügen:

Miß Sara Sampson

vorgestellet werden.

Personen:

Sir Sampson.
Miß Sara, dessen Tochter.
Mellefont.
Marwood, Mellefonts alte Liebste.
Arabella, der Marwood Tochter.
Waitwell, ein alter Diener des Sampson
Norton, Bedienter des Mellefont.
Betty, Mädgen der Sara.
Hannah, Mädgen der Marwood.
Ein Bedienter der Marwood.

Den Beschluß macht ein pantomimisches Ballet:

Die vom Arlekin betrogene Pantalon und Pierrot.

Der Anfang ist um 5 Uhr.

Die Person giebt; in den Logen 1 Mark 8 Schilling. in dem Parterre 1 Mark; auf dem Mittelplatze 8 ßl. und auf dem letzten 4 ßl.

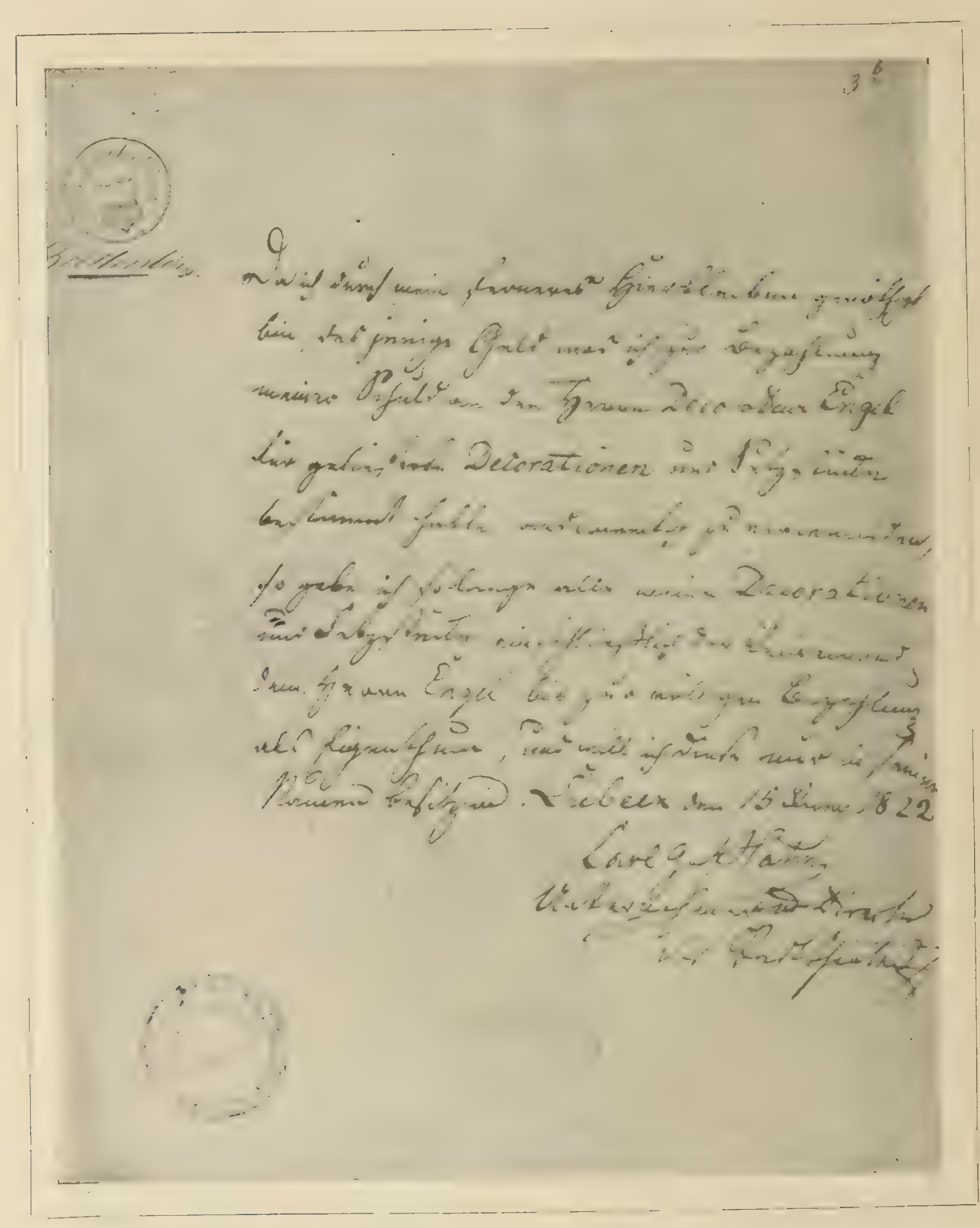
Wer sich beym Eingange nicht aufhalten will, kann auf dem Kaufberge in des Hrn. Bergmanns Hause bis Nachmittags um drey Uhr, Billette abholen lassen.

Donnerstag, den 3. Februar. 1757.

Lübecker Theaterzettel vom Jahre 1757.

Privilegiums mußten bis zum Jahre 1751 sämtliche Opern- und Schauspielvorstellungen im Hause des Zimmermeisters Schröder stattfinden. Nachdem derselbe den in der Beilergrube gelegenen „Lüneburger Hof" käuflich erworben hatte, wurde das Privilegium auf weitere 40 Jahre „extendiert" und das umfangreiche Besitztum zu einem Schauspielhause umgebaut, das auch größere und kleinere Konzert- und Ballsäle umfaßte. Nach dem Umbau von 1778 enthielt das Theater: erste Rangloge, Parterreloge, Parterre, einen vierten und letzten Platz. Die Eintrittspreise betrugen: 1 Tlr. 8 Sgr., 1 Tlr. 4 Sgr., 1 Tlr., 8 und 4 Sgr.

Als dem neuen Besitzer F. Ebbe das Privilegium für das Theater um 25 Jahre verlängert worden war, ließ er 1796 von dem Stadtbaumeister J. F. Scherr Pläne zur Umgestaltung des inneren Raumes entwerfen, die jedoch erst drei Jahre später zur Ausführung gelangten, so daß der Zuschauerraum nunmehr 74 erste und 80 zweite Ranglogenplätze, 220 Parterre- und 112 Galerieplätze aufwies. Zu dieser Zeit übernahm der bereits erwähnte junge Direktor F. A. L. Löwe die Leitung, die der tüchtige Mann zur Freude seiner vielen Verehrer trotz der hereinbrechenden französischen Schreckenszeit bis zum Jahre 1810 fortführte; 1814—15 trat er noch einmal an die Spitze des Unternehmens, um sich dann für immer in das Privatleben zurückzuziehen. Ihm folgten mit mehr oder weniger Erfolg die Direktoren H. P. F. Hinze und Luise Scharff. Im Jahre 1821 war der exzentrische mecklenburgische Landmarschall und Majoratsherr Graf Friedrich Karl Hahn-Neuhaus mit einer vierspännigen Equipage nach Lübeck gekommen, um das Theater zu übernehmen. Die glänzendsten Opern und Ballette wurden von ihm inszeniert, und die berühmtesten Mimen ließ er gastieren. Ferdinand Eßlair und Wilhelm Kunst holte der Graf in eigener Person vierspännig und mit blasendem Postillon zum Gastspiel ein; ihnen wurde dreimal mehr Honorar bezahlt, als die ganze Einnahme betrug. Unter solchen Verhältnissen war es nicht zu verwundern, daß bereits nach drei Jahren die Gläubiger dem gräflichen Theaterdirektor in Lübeck alles pfändeten. Aus der späteren Zeit sind von Direktoren zu erwähnen: Santo, G. F. Engel 1827—32, Ubrich und W. Gerstel 1832—34, Karl Schütze 1834—38, F. Engel 1839—49, Steiner und Brunner. In verdienstvoller



Autogramm des Grafen Friedrich Karl Hahn-Neuhaus.

Bey dem

Hohen und Höchstfeyerlichsten Geburts-Feste Ihr. Königl. Hoheit

Des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn

HERRN Carl Friderichs

Erbens zu Norwegen, Herzogs zu Schleswig/ Holstein, Stormarn und der Dithmarsen, Grafens zu Oldenburg und Delmenhorst 2c. 2c.

Schrieb dieses
mit unterthänigster Ehrfurcht
Friderica Carolina Neuberin.

Den 30. April. 1736.

Lübeck, gedruckt von Christian Henrich Willers.

Huldigungsgedicht von Friederike Caroline Neuber.

Ernst Frensdorff, Berlin



es soll mich auch entfernt nichts in meinen Pflichten stöhren/
Du wirst den Beweis davon itzund sehn/ und künftig hören.
Da ich DICH bewundern durfte/ preist ich DEINE Gegenwart;
Da ich von DIR ziehen muste/ fiel der Zug mir ziemlich hart:
Nun DU mir entfernet bist/ such ich DICH im Geist zu sehen/
Und das soll an DEINEM Fest/ so/ wie jeden Tag geschehen/
Der DEIN Leben neu vermehret/ und mir neues Zeugnis giebt/
Daß der Höchste Deine Hoheit seegnet/ schützet/ hält und liebt.
Herr! DU hast mir neuen Schutz/ neue Kraft und Lust gegeben/
Daß ich kan der ganzen Welt so/ wie DIR/ zu Ehren leben;
Dieser Schutz hat mich verbunden/ hebt die Kunst und mehrt den Fleis/
Ihn so dankbar zu erkennen/ daß es Welt und Nachwelt weis/
Wie Du hast der armen Kunst unverhoft die Hand gereichet/
Daß ihr Grund nicht mehr wie sonst/ von der wahren Regel weichet/
Da sie sich auf DICH beruffen/ und nach DIR benennen kan/
Da DU ihr aus eigner Regung Gnad und Wohlthat hast gethan.
Aller angewandte Fleis/ den ich oft umsonst verschwendet/
Ist damit allein belohnt/ eingesehn/ gut angewendet:
Deiner Grosmuht/ Deiner Gnade/ Deiner Weisheit ganz allein
Hab ich nun das Glück zu danken/ daß ich kan beschützet seyn.
Nun bewundert mich der Neid/ ich bin nicht/ wie sonst/ verlassen;
DU liebst die vernünftge Kunst/ nun wird sie kein Kluger hassen:

DU hast sie der hohen Gnade der Erhaltung wehrt geschäzt/
Und dadurch viel Voruꝛtheilen ein gemeßnes Ziel gesetzt.
Ich kan itzt mit bessern Muht unsern Schau-Plaz ganz befreyen
Von dem/ was ihm Schande bringt/ daß sich Niemand mehr darf scheuen;
Daß kein ärgerlicher Possen alt und jung beschämen kan:
Sieht man gleich die Narren-Werke hier und dort noch frölich an/
Nun will ich der ganzen Welt ohne Furcht die Regeln sagen/
Itzt kan sie mich weiter nicht mit den falschen Gründen plagen:
Weil kein Hof die Kunst beschützet/ duldet/ suchet und belohnt/
Ist sie auch nichts nütz/ und würdig/ daß man ihrer nicht verschont.
DU hebst diesen Irrthum auf/ billigest die guten Sitten;
Suchst und liebst sie auch an uns/ läßt DICH nicht vergeblich bitten:
Übst Geduld und hegest Gnade/ sorgst/ daß Lohn und Nutzen sey/
Und machst mich von den Beschwerden übrig grosser Gaben frey.
Hörest keinen Schmeichler an/ heissest auch die Lästrer schweigen;
Kurz/ DU machest mir mein Glück/ DIR mein ganzes Leben eigen:
Das in seinem Thun und Lassen immer auf DICH Achtung giebt/
Und mit Vorsatz oder Bosheit weder GOtt noch DICH betrübt.
Weil ich nun so leben kan/ will ich DIR zu Ehren leben/
Jederman wird zum Beweis DIR den Dank mit Ehrfurcht geben.
Ja wenn die verderbte Regung keine Regeln leiden kan/
Bring ich sie zu ihrem Nutzen wider ihren Willen an.
Zwar ich solte stille seyn/ heimlich nur den Nutzen nehmen/
Und mich nicht für mich so sehr/ als für andern Leuten schämen;
Wer die Welt in ihrer Schwäche und in ihrer Stärke sieht/
Sucht sich ihrer zu bedienen/ daß er seinen Nutzen zieht.
Aber wer sie dennoch liebt/ weil sie GOtt hält/ und regieret;
Wer sein Glück darinnen sucht/ daß er thut was ihm gebühret:
Wer die Fehler hilft verbessern/ an der Tugend sich ergötzt/
Hat zwar öfters seine Feinde/ aber nicht die Pflicht verletzt.
In der Absicht lieb ich sie/ lerne ihre Art betrachten/
Und das/ was ihr schädlich ist/ an ihr/ wie an mir verachten/
Ihr Erhabnes zu bewundern/ ihren Nutzen einzusehn/
Muß ich oft durch alle Stände mit ihr auf und nieder gehn.
Dazu giebt die Schau-Spiel-Kunst mir die allertreuste Lehre/
Daß ich keinen guten Grund tadle/ ändre und verkehre;
Daß ich mich selbst schärfer richte/ als das strengste Recht gebeut/
Und die reine Wahrheit sage/ ohne Furcht und Weichlichkeit.

Thut es gleich dem Laster weh/ daß es laut darüber schreyet/
Trifft mich unverschuldt ein Fall/ der auch meinen Feind erfreuet;
Meynt und schließt ein Unverständger/ daß ich keinen Nutzen bring/
Achtet er wohl höhre Sachen/ und daher auch mich gering/
Jch verachte solch Geschrey/ und verstopfe mir die Ohren/
Denke: besser/ Haab und Guht/ als ein redlich Herz verlohren:
Besser/ streng und schlecht gelebt/ als in Stolz und Übermuht:
Besser/ in zufriedner Stille/ als bey viel verschwendtem Guht
Ein gebückter Diener seyn/ allen Fehlern willig schmeicheln/
Und sich gute Tage nur auf die schlimmste Art erheucheln/
In verdeckter Bosheit bleiben/ öffentlich den Tag nicht sehn/
Insgeheim mit allen Lastern in verbundner Freundschaft stehn.
Hab ich keinen hohen Stand/ will ich keinen höhern suchen;
Keinen Freund beleidigen/ keinen Feind aus Haß verfluchen:
Alle Obrigkeiten ehren/ keinem Stand zur Schande seyn:
Alle Fehler bessern helfen. Diese Pflicht ist allgemein;
Aber schwer und ohne Lohn: dennoch will ich mich nicht kränken/
Sondern nur auf meine Pflicht/ und auf die Erfüllung denken;
Die befiehlt DICH zu verehren/ und das soll dadurch geschehn/
Wenn man Leben/ Kunst und Übung täglich wird gebessert sehn.
GOtt verleihe DIR die Kraft diesen Tag wohl zu zu bringen!
Lasse DIR was DU verlangst/ IHM zu Ehren wohl gelingen!
Seegne Land und Unterthanen! Stehe Deinem Prinzen bey!
Daß für DICH zu Dessen Freude gar kein Wunsch vergeblich sey/
Der DIR viele Jahre schenkt/ und mein Glück damit verbindet/
Wenn die Welt durch Deinen Schutz ein gebessert Schau-Spiel findet!
So kan GOtt und DIR zu Ehren unser Schau-Platz so bestehn/
Daß man kan aus allen Ständen ohne Sünde zu ihm gehn.





Direktor Engel.



Direktor Erdmann-Jesnitzer.

Weise übernahm F. Engel für die Jahre 1850—62 zum zweiten Male die Direktion. In kürzeren Zwischenräumen folgten L. Riel, C. Gaudelius, B. Langer, P. Grevenberg, P. Borsdorff, 1878—82 R. Jesse, W. Hasemann 1882—85, und S. Lautenburg. Zu hoher künstlerischer Blüte gelangte das Lübecker Stadttheater, sowohl auf dem Gebiete der Oper wie des Schauspiels, während der zwölfjährigen Direktion von F. Erdmann. Nach ihm kam von 1898 ab der früher in Libau tätige Direktor Heinrich an die Spitze des



Paul Bulß als „Trompeter von Säckingen".

seit 1878 vom Staate mit 20000 Mark subventionierten Unternehmens. Aber nur zwei Jahre vermochte Heinrich in Lübeck auszuhalten. Sein Nachfolger wurde Franz Gottscheid, dem nach einjähriger Tätigkeit der Senat die Subvention um 5000 Mark Geld und 2000 Mark Freigas erhöhte. — Mit Schluß der Spielzeit 1905 — Gottscheids Direktionsführung dauerte fünf Jahre – wurde wegen Feuergefährlichkeit das Theater geschlossen.



Das Stadttheater in Lübeck.

Seine jetzige Gestalt erhielt das Theater im Jahre 1858 durch einen vollständigen Neubau unter Leitung des Bankdirektors Benda. In der Zwischenzeit ist es verschiedentlich renoviert und seit kurzem auch mit elektrischer Beleuchtung versehen worden. Indes ist es räumlich in den Korridoren und Garderoben viel zu eng bemessen; zudem bietet es nur für 924 Zuschauer Raum und zwar auf dem 1. Rang für 139, im 1. Parkett 151, im zweiten Parkett 44, 2. Rang 120, Parterre 130, 3. Rang 100 und Galerie für 210 Personen. Diese zur Verfügung stehenden Plätze sind für eine Stadt mit einer Einwohnerzahl von gegen 100000 Personen nicht genügend. Daher ist schon mehrfach der Wunsch nach einem Neubau rege geworden, der voraussichtlich schon in nächster Zeit den veränderten Verhältnissen entprechend Rechnung tragen wird.

Das Magdeburger Stadttheater.

Über die ersten Anfänge der mittelalterlichen theatralischen Kunst in Magdeburg, über Mysterien und Moralitäten, ist wenig bekannt.

Dagegen hat Magdeburg tatsächlich seit der Reformation bis zu seiner Zerstörung im Jahre 1631 auf geistigem Gebiete eine bedeutende Rolle eingenommen und zwar besonders durch eifrige Pflege des Schuldramas.

Das erste neuhochdeutsche Schauspiel, welches in Norddeutschland ans Licht trat, ist das „Spiel vom Patriarchen Jakob und seinen zwölf Söhnen", gedruckt 1534 in Magdeburg. Diese biblische Schulkomödie wurde von Joachim Graff verfaßt und im Jahre 1534 auf dem Schützenhof von Schülern der Magdeburger Stadtschule aufgeführt. Zu der Vorstellung war von nah und fern Publikum herbeigeströmt.

In der Folgezeit haben dann Rektoren und Lehrer des Magdeburger Gymnasiums, des damals berühmtesten in Deutschland, weiter für Aufführungen von Schuldramen gesorgt, besonders Rektor Rollenhagen. Bekannt ist auch „Das Magdeburger Spiel vom reichen Mann und armen Lazarus."

Von dem traurigen Jahre 1631 an herrscht eine große Lücke in der Theatergeschichte Magdeburgs. Erst im 18. Jahrhundert hört man wieder von Theateraufführungen; vorher fanden höchstens Privataufführungen statt. Den Anlaß dazu, daß besonders um die Mitte des 18. Jahrhunderts wandernde Truppen von schauspielerischem Beruf nach Magdeburg kamen, gab der Umstand, daß Magdeburg in den letzten Jahren des 7jährigen Krieges Residenz war. So spielte in den Jahren 1761 und 1762 die Schuchsche Gesellschaft in Magdeburg. Als Theater dienten damals entweder das Rathaus oder die Innungshäuser, in deren großen Sälen auch Hochzeiten gefeiert wurden.

In den Jahren 1767—74 war die bekannte Döbbelinsche Gesellschaft mehrmals in Magdeburg, zweimal erschienen auch französische und einmal eine italienische Schauspiel- und Operngesellschaft. Die erste französische Truppe errichtete 1778 eine Bude am Krökentor. Die Wäsersche Gesellschaft, welche im Jahre 1781 zurzeit der Messe in Magdeburg spielte, führte schon „Hamlet“ und „Minna von Barnhelm“ auf.

Magdeburg, den 6. März 1820.

Heute, Montags,
wird
auf dem hiesigen Theater
zum Achten Male aufgeführt:

Die
Jungfrau von Orleans.

Ein historisch romantisches Schauspiel in 5 Aufzügen, mit einem
Prolog,
von Fr. Schiller.
Die zur Handlung gehörige Musik ist vom Herrn Kapellmeister Weber.

Personen:

Karl der Siebente, König von Frankreich	Herr Rohloff.
Königin Isabeau, seine Mutter	Frau Müller
Agnes Sorel, seine Geliebte,	Fräulein Geist.
Philipp der Gute, Herzog von Burgund,	Herr Buchholz
Graf Dunois, Bastard von Orleans	Herr Moller.
La Hire, Du Chatel, } Königliche Officiere	{ Herr Müller. Herr Ehrhardt.
Chatillon, ein Burgundischer Ritter	
Raoul, ein lothringischer Ritter,	Herr Schirrenberg.
Talbot, Feldherr der Engländer	Herr Thompson.
Lionel, Fastolf, } Englische Anführer,	{ Herr Tiarr. Herr Carl Fabrizius.
Ein Rathsherr von Orleans	
Ein Englischer Herold	
Thibaut d'Arc, ein reicher Landmann,	Herr Charles
Margot, Louison, Johanna, } seine Töchter.	{ Frau Lange. Fräulein Schulz. Frau Rohloff.
Raimond, Etienne, Claude Marie, Bertrand, } Landleute,	{ Herr Lange. … Herr Oldenburg.

Ein Englischer Anführer. Ein Edelknecht.
Die Erscheinung eines schwarzen Ritters.
Ein Köhler. Sein Weib. Sein Bube.
Französische Soldaten. Königliche Kriegsbediente.
Französische, Burgundische und Englische Ritter. Bischöfe. Herolde. Marschälle.
Magistratspersonen. Hofleute. Mönche. Chorknaben. Pagen, und andere Personen im Gefolge des Krönungszuges. Volk. Bürger. Kinder. Englische Soldaten.

Die Zeit der Handlung ist das Jahr 1430.

Preise der Plätze sind bekannt.

Die Billets gelten nur an dem Tage, an welchem sie gelöset sind.

Freybillets, Partoutbillets und sonstige Billets, so etwa im Publikum circuliren, können heute durchaus nicht gelten, und Niemand kann frey eingelassen werden.

Der Anfang ist um 6 Uhr.

Die fernere Wiederholung dieses Schauspiels bleibt bis auf unbestimmte Zeit ausgesetzt.

Fabrizius. Hostovsky.

Ein besonderes Theatergebäude aber fehlte bis 1795. Zur Errichtung eines solchen führte ein Unglücksfall im Jahre 1793, der dadurch veranlaßt wurde, daß bei einer Ausstellung von Wachsfiguren in einem Gasthaus der Fußboden einstürzte. Es wurde bald darauf eine Aktiengesellschaft errichtet, welche hinter dem „Gasthofe zu den drei Engeln“ (Breiteweg 134) in der Dreiengelstraße ein Schauspielhaus nach einem Risse des Freiherrn von Erdmannsdorf in Dessau erbaute. Die Bühne wurde nach den Angaben des Bernburgischen Baukommissars Breysig errichtet. Beim Bau halfen die französischen Gefangenen.

Am 1. April 1795 fand die Eröffnung des Theaters statt. Erster Direktor war K. G. Döbbelin; die dritte Aufführung war Mozarts Don

Juan. Bald nahmen aber die Aktionäre das Direktorium selbst in die Hand, und Regisseur Fr. L. Schmidt brachte das Theater auf eine hohe Stufe der Kunst. Eine besondere Blütezeit hatte das Theater in Magdeburg namentlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; das alte Gebäude wurde noch bis 1876 benutzt.

Nachdem im Jahre 1871/72 die große Stadterweiterung nach Süden und Westen hin stattgefunden hatte, trat bald darauf, im Jahre 1873, auf Anregung des Oberbürgermeisters Hasselbach eine Anzahl wohlhabender Bürger zusammen, um zur Erbauung und Ausstattung eines der Größe und Bedeutung der Stadt entsprechenden neuen Theaters eine neue Aktiengesellschaft zu bilden. Der Plan kam, wenn auch erst nach einigen Jahren, glücklich zur Durchführung. Professor Richard Lucae in Berlin entwarf für einen Neubau die Zeichnungen, und die Stadt gab einen zweckentsprechenden Bauplatz an der Kaiserstraße für einen billigen Preis (30 M. pro qm) her. Das bald zur Verfügung stehende Aktienkapital belief sich auf 900000 Mark, die Stadt leistete für eine 3½ prozentige Verzinsung Gewähr. Außerdem wurden für die Ausstattung des neuen Hauses 180000 Mark bewilligt, die als Hypothek aufgenommen wurden.



Lilli Lehmann.

Am 6. Mai 1876 wurde das neue Magdeburger Stadttheater mit Goethes „Egmont“ festlich eingeweiht.

Der Gesamteindruck des praktisch angelegten Gebäudes ist ein harmonischer. Das Äußere läßt den Charakter des Hauses sofort erkennen; es ist in maßvoller, edler Renaissancearchitektur gehalten. Der Zuschauerraum faßt 1200 Sitzplätze und zwar 470 im Parkett, 230 im 1. Rang,

250 im 2. Rang, und ebenso 250 im 3. Rang. Die Ausstattung des Zuschauerraums ist, wenn auch nicht reich und glänzend, so doch elegant und ansprechend, und zeugt von dem feinen künstlerischen Sinne des Architekten. Besonders zeichnet sich das Foyer durch vornehme Einrichtung und Geräumigkeit aus. Vorder- und Hinterbühne enthalten rund 450 qm, erstere mißt 14 : 20, letztere 10 : 16 m. Die Breite, mit welcher sich das Bühnenproszenium gegen den Zuschauerraum öffnet, beträgt 10,70 m bei 12,50 m Höhe über dem Bühnenpodium. Die Maschinerie ist vom Hoftheater-



Das Stadttheater in Magdeburg.

Maschinenmeister Brandt in Darmstadt eingerichtet, die Dekorationen stammen meistens aus dem Atelier Lütkemeyer in Koburg her. Zur Unterbringung der Kasse, der Dekorationen und Requisiten sowie verschiedener Übungsräume sind 2 seitliche Anbauten aufgeführt worden. Das Orchester endlich ist versenkt und faßt 60 Musiker; die Beleuchtung fand ursprünglich durch Gaslicht statt, ist aber jetzt elektrisch. Für Bühneneffekte ist zur Erzeugung strömenden Dampfes eine Kesselanlage vorhanden. Die Gesamtkosten beliefen sich nach Fertigstellung des Theaters auf 1 425 000 Mark.

Bei Gründung der Aktiengesellschaft war der Stadtgemeinde das Recht vorbehalten, die Aktien einzuziehen und das Theater als städtisches Eigentum zu übernehmen. Von diesem Rechte ist im Jahre 1890 Gebrauch ge-

macht worden. Die Verwaltung ist, soweit die Stadt dabei beteiligt ist, einem besonderen Ausschusse, welcher aus Mitgliedern des Magistrats und der Stadtverordnetenversammlung besteht, übertragen.

Das Theater ist seit seiner Eröffnung an verschiedene Direktionen nacheinander verpachtet worden. Auf die erste Direktion Schwemer folgten die Direktionen Ulrich, Varena und dann 1891 Arno Cabisius. Die Leitung des Hofrat Cabisius ist eine umsichtige und tüchtige, namentlich wird das Schauspiel mit Eifer und Fleiß gepflegt.

Da die Oper, dem Zuge der Zeit gemäß, auch in Magdeburg eine ausgedehnte Pflege verlangte, so wurden für dieselbe größere Anstrengungen gemacht. Erwähnenswert ist, daß unter der Direktion Cabisius Richard Wagners „Der Ring der Nibelungen" zuerst aufgeführt wurde, während bis zum Jahre 1890 nur die „Walküre" gegeben worden war. Das „Rheingold", „Siegfried", „Götterdämmerung" wurden in prächtiger Ausstattung zur Darstellung gebracht. Nach dem „Nibelungenringe" wurde Mozarts „Figaros Hochzeit" nach der Münchener Neueinrichtung im Rokokostile gegeben, der im Jahre 1899 die vollständig neuausgestattete „Zauberflöte" folgte. Im Schauspiel sind die Neuausstattungen von Goethes „Faust" I. und II. Teil unter der Direktion Arno Cabisius bemerkenswert, da namentlich die letztere sich durch große Pracht auszeichnete. Im Jahre 1900 folgte dann eine nach dem Bayreuther Muster eingerichtete Neuinszenierung von Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg"; ferner Mozarts „Zauberflöte". Im Jahre 1901, am 6. Mai, fanden zur Feier des 25jährigen Bestehens des Magdeburger Stadttheaters die ersten Festspiele statt; zur Aufführung gelangten nur Wagnersche Werke.

Die darstellenden Kräfte im Schauspiele und in der Oper des Magdeburger Stadttheaters sind im ganzen vortreffliche, sie wechseln aber, wie bei Provinzbühnen üblich, sehr oft.



Das Mainzer Stadttheater.*)



Bis in die früheste Zeit hinein reichen die geschichtlichen Spuren theatralischer Kunst in dem alten „goldenen" Mainz, welches sich aus einer römischen Zwingburg im Mittelalter zu einem Musensitz gestaltet hatte. Hier sang Heinrich Frauenlob, hier blühte eine der ersten Meistersingerschulen in Deutschland.

Die Meistersinger waren es, welche für die theatralische Kunst in Mainz, nachdem die Zeit der Passionsspiele und Mysterien vorüber war, von großer Bedeutung waren.

Dieselben wandten sich neben theatralischen Aufführungen in der Kirche, welche biblische Motive zur Gundlage hatten, in späterer Zeit besonders gern den Fastnachtsspielen zu, welche den ersten Keim der weltlichen Komödie in sich bargen.

Zur Reformationszeit wurde in Mainz besonders die lateinische Schulkomödie gepflegt, namentlich, nachdem im Anfange des 16. Jahrhunderts Albrecht von Brandenburg den Mainzer Bischofsstuhl bestiegen hatte. Albrecht war zwar ein Feind der Reformation, aber ein Förderer des Humanismus und des geistigen Lebens. Männer wie Ulrich von Hutten, Erasmus von Rotterdam und Reuchlin treten uns in der Geschichte der Regierung Albrechts von Brandenburg entgegen.

An den hohen Schulen wurden die lateinischen Spiele immer häufiger aufgeführt, bisweilen waren sie auch ins Deutsche übersetzt. Im „Hörsaal der Jesuiten" fanden die Vorstellungen seitens der Studenten am häufigsten statt.

Während der Zeit des 30jährigen Krieges schwieg das geistige Leben auch in Mainz. Erst gegen das Ende des Jahres 1648, nachdem sich in Deutschland allmählich ein Schauspielerstand von Beruf herangebildet hatte, kam ein gewisser Magister Sartorius mit seiner wandernden Truppe nach Mainz und gab in einer Bretterbude auf dem „Leichhofe" seine theatralischen

*) Vergl. Peth, Geschichte des Theaters und der Musik in Mainz. Mainz 1879.

Vorstellungen. Die Truppe bestand nur aus männlichen Personen, aber ihr Aufenthalt war nicht von längerer Dauer in Mainz, da die Jesuiten ihre Vorstellungen in den Hörsälen dadurch beeinträchtigt glaubten.

Einige Jahre später wurde von einer Privattheatergesellschaft in einem Hause in der Nähe des Erbacher Hofes eine Bühne errichtet. Diese war so gebaut, „daß auf zwei einander gegenüberstehenden, dreifach übereinander aufgestaffelten Erhöhungen sich die Zuschauer befanden, die Schauspieler aber gleicher Erde ihre Vorstellungen gaben, wobei sie hinter bemalten Hintergründen hervorkamen. Zwei niedrige spanische Wände bildeten die Kulissen."

Im Jahre 1657 spielte in einer Bude auf dem Dietmarkte die Gesellschaft des Prinzipals Bononi; 1660 folgte die Gesellschaft des Prinzipals Kuno Spangenheim, die geistliche Stücke und Schäferspiele gab.

Im Jahre 1665 kam der Direktor K. Läufer nach Mainz, unter dessen Mitgliedern sich schon Schauspielerinnen befanden.

Die erste Direktion, welche bereits kleine Dramen aufführte, war die von Ivo Sicklers, aber er und seine Nachfolger Papedius, Collin und Brunner vermochten der theatralischen Kunst doch noch nicht zu einem besonderen Aufschwunge zu verhelfen.

Dies tat erst der junge Freiherr von Dalberg. Als im Jahre 1683 der Kurfürst von der Pfalz am Mainzer Hofe verweilte, veranstaltete der Adel auf Veranlassung Dalbergs hin mehrere Vorstellungen. Die Adeligen selbst waren die Schauspieler. Aber nicht sofort, sondern erst im Jahre 1711 kam dieser Samen zum Aufgehen. Im Jahre 1711 nämlich errichtete der Mainzer Adel ein Theater „auf dem Höfchen", nachdem Direktor Haak bei seinem Adel aufs neue den Sinn für das Theater geweckt hatte. Hier spielten die Adeligen ein Jahr allein und überließen dann die Bühne den Direktoren Isingard (1716—1717), von Laar (1717—1719), von Dalwig und anderen von mehr oder geringeren Verdiensten.

Eine der bedeutendsten Wandertruppen, welche nach Mainz kamen, war die des Direktors Franz Schuch, welcher von 1746 bis 1749 in Mainz spielte. Sein Repertoir enthielt außer dem Puppenspiele Faust Dramen von Opitz, Lohenstein, Gottsched, El. Schlegel, Gellert und einigen

fremdländischen Autoren. Schuch brachte auch das erste Ballett nach Mainz und die „Stegreifkomödien“.

Im Jahre 1752 kehrte Schuch zum zweiten Male auf Ersuchen der Mainzer Bürger nach der rheinischen Stadt zurück. In dieser Zeit fand besonders das Stück „Die Krönung und Vertreibung König Theodors in Korsika“ großen Beifall. In der Schuchschen Truppe befand sich auch der Charakterdarsteller und Lustspieldichter Uhlig, sowie Fräulein Beck.


Verdienstmässige Absolution
Eines
Bey Versagung öffentlicher Communion
GOTT beichtenden
Christlichen Comödianten
gegeben
von
Hilario Ernst
einem Catholischen Priester

Cum Licentia Superiorum.

Maynz,
Gedruckt in der Churfürstl. Hof- und Univ. Buchdruckerey,
durch Johann Benjamin Wayland.
1759.

Titel eines sehr seltenen in Mainz erschienenen Buches.

Von 1756 – 1758 gab eine Truppe unter Joseph Dörings Leitung Vorstellungen in Mainz; neben ihr spielte eine italienische Operngesellschaft unter der Direktion von Moretti und Gurini. Diese hatte im „Redoutensaale“ ihre Bühne aufgeschlagen.

Unter den nachfolgenden Gesellschaften, welche in Mainz spielten, ist besonders die Ackermannsche hervorzuheben, mit der für Mainz eine Blüte des Theaters anbrach. Ackermann schlug im Jahre 1760 auf dem „Ballplatz“ ein hölzernes Schauspielgebäude auf, sein Repertoir enthielt Lessings „Miß Sara Sampson“, wie des Dichters erste Dramen, ferner Stücke von Schlegel, Gotter und Weise, von Molière, Goldoni und Corneille. Unter den Bühnenmitgliedern befanden sich Frau Ackermann, Fräulein Ackermann und Döbbelin. Außer dem Schauspiel ließ Ackermann auch der Oper und dem Ballett seine Pflege zuteil werden. Ackermann blieb bis 1763 in Mainz und erzielte große Erfolge. Er wandte sich dann wieder nach Hamburg, wohin einige Jahre später auch Lessing übersiedelte, um ein „deutsches Nationaltheater“ dort begründen zu helfen.

Nach Ackermann spielten in Mainz die Direktoren Borsch und Sebastiani; aber erst mit dem Regierungsantritte des Kurfürsten Emmerich Joseph von

Breidenbach zu Bürresheim brach für das Mainzer Theater eine neue aussichtsvolle Zeit an. Unter ihm wurde im Jahre 1766 mit dem Bau eines Komödienhauses „an der großen Bleiche" begonnen. Der Bau kostete 30000 Gulden und konnte 3000 Personen fassen. Am 16. Januar 1767 schon wurde das erste stehende Theater in Mainz eröffnet mit der Posse „Die Insel der Vernunft". Die Direktion lag in den Händen Joseph von Kurtz'. In seiner Gesellschaft befanden sich Schröder, Boeck, Frau von Kurtz u. s. w.



Auf von Kurtz folgte wieder Sebastiani, der tüchtige Kräfte, wie Marchand und Frau, Frau Brochand und Piloti nebst Schwestern zur Verfügung hatte; dann erhielt im Jahre 1770 der erwähnte Marchand die Direktion des Mainzer Theaters. Er pflegte neben dem Schauspiele besonders die Oper. Sein Repertoir enthielt u. a. „Anton und Antonette", Lustspiel von Beaumarchais, „Fee Urgelle", Operette von Hiller, „Der Hausvater", Drama von Diderot, „Milton", Singspiel von Reinwald, Goethes „Clavigo" u. s. w.

Im Jahre 1777 folgte Marchand einem Rufe nach Mannheim, in Mainz gab nun die Seylersche Truppe Vorstellungen. Direktor Seyler, welcher im Jahre 1767 in Hamburg mit Bubbers und Tillemann das erste deutsche Nationaltheater ins Leben gerufen hatte, hob die Mainzer Bühne zu einem Mustertheater. Er selbst hatte vorzügliche literarische Kenntnisse, und neben ihm wirkte seit 1776 Maximilian Klinger, der hervorragendste Vertreter der Sturm- und Drangperiode, als Dramaturg. Seylers Frau war die bekannte Schauspielerin Sophie Friederike Hensel. Sie, wie Frau Borchers, Frau Dauer, Frau Neefe, Frau Pöschel, Frau Benda, wirkten im Schauspiel und in der Oper mit; außerdem die Herren Borchers, Hensel,


Maximilian Klinger.

Müller, Pöschel, Kirchhofer, Großmann, Fiala u. s. w. Seylers Gesamtpersonal zählte fast 200 Mitglieder, seine jährlichen Ausgaben betrugen 90000 Gulden; ein Schauspieler oder Sänger ersten Ranges erhielt damals 25—30 Taler die Woche. Aus Seylers Repertoir sind die Dramen „Richard III." von J. Weise, „Clavigo" von Goethe, „Emilia Galotti" von Lessing, „Julius von Tarent" von Leisewitz, „Othello" und „Hamlet" von Shakespeare und zwar in der Schröderschen Übersetzung und „Sturm und Drang" von Klinger hervorzuheben. In der Oper kamen u. a. zur Aufführung „Der Barbier von Sevilla" von André, „Otto der Schütz" von Schmieder, besonders aber „Alceste", „Orpheus" und „Euridice" von Gluck. Diesen Meister führte Seyler zuerst dem Mainzer Publikum vor.

Leider erlitt Seyler in Mainz finanziellen Schiffbruch; unbestritten aber bleibt ihm der Ruhm, daß er einer der eifrigsten Vorkämpfer für Hebung der deutschen Bühne war.

Auf Seyler folgten die Direktionen Böhm und Großmann. Friedrich Wilhelm Großmann, der früher Mitglied der Seylerschen Gesellschaft gewesen war, spielte während des Winters mit seiner Truppe abwechselnd in Mainz und Frank=


F. S. SEYLERIÑ.
als Merope

furt. Sein Repertoir umfaßte Stücke, wie: „Alzire“ von Voltaire. „Kabale und Liebe“ von Schiller, „Das Verbrechen aus Ehrsucht“ von Iffland, „Der Freigeist“ von Brawe, „Otto von Wittelsbach“ von Babo, „Miß Sara Sampson“ von Lessing, „König Lear“ von Shakespeare, „Die Entführung aus dem Serail“, Oper von Mozart, „Die Pilgrime von Mekka“, Oper von Gluck, „Die Mündel“ von Iffland, „Der politische Kannegießer“ von Holberg, „Die Jäger“ von Iffland, „Die Geschwister“ von Goethe, „Figaros Hochzeit“, Lustspiel von Beaumarchais u. s. w.



Waren Repertoir und Schauspielerpersonal Großmanns ein gutes, — das Unzelmannsche Ehepaar befand sich darunter — so veranlaßte er auch einige Gastspiele berühmter Künstler auf seiner Bühne, so Ifflands und Beils im Jahre 1784. Unter Großmann erschienen auch die ersten Mainzer Theaterkritiken. Sein Nachfolger war Johann Appelt.

Die Folgezeit war dem Aufschwunge des Theaters in Deutschland besonders günstig. Die Namen Goethe und Schiller glänzten in der Literatur; man richtete an mehreren Orten sein Bestreben auf Begründung einer Nationalbühne. So entstand in Frankfurt a. M. am 18. April 1788 das sogenannte „Mainz-Frankfurter Nationaltheater“, dessen Direktor Siegfried Gotthilf Eckhard, genannt Koch, abwechselnd in Frankfurt und Mainz spielte. Dieser Dualismus zeigte aber bald seine Unzuträglichkeiten. Da entschloß sich Kurfürst Friedrich Karl Joseph Erthal, in Mainz eine eigene Nationalbühne zu errichten, dessen Oberleitung er dem Freiherrn Friedrich Karl von Dalberg, einem Vetter des bekannten Mannheimer Theaterleiters, anvertraute. Technischer Direktor wurde Koch, wie die besten Kräfte der

Frankfurter Bühne, ja aus ganz Deutschland für das Mainzer National-theater gewonnen wurden. Der Bühnenschriftsteller August von Kotzebue wurde „Repertoriumsrat", der Kurfürst stellte dem Theater sein Hoforchester zur Verfügung, das Komödienhaus wurde renoviert und die Bühne mit einem prächtigen Vorhang versehen.



August von Kotzebue.

Am 5. November 1788 wurde die „Kurfürstlich Mainzer National-bühne" mit einem Prolog von Schmieder „Die Ausbreitung der Kunst" und dem Lustspiel „Die offene Fehde" eröffnet. Unter den dar-stellenden Künstlern fand Mattausch den meisten Beifall; neben ihm wirkten Frau Beck, Fräulein Hamel, Fräulein Hellmuth, Herr Stegmann, Herr Brandel u. s. w. An Dramen und Opern gingen in der nächsten Zeit über die Bühne: „Der Bürger-meister" vom Grafen Brühl, „Kon-radin" von Klinger, „Egmont" von Goethe, „Don Juan" und „Die Hochzeit des Figaro" von Mozart, „Menschenhaß und Reue" von Kotzebue, „Frauenstand" und „Der Herbst-tag" von Iffland, „Iphigenie in Tauris" Gluck u. s. w.

Im Oktober 1790 spielte die Mainzer Gesellschaft auch in Frankfurt mit großem Erfolge und zwar bei Gelegenheit der Kaiserkrönung Leopolds II.

Leider führte die französische Revolution allzuschnell den Untergang des immer mehr aufblühenden „Mainzer Nationaltheaters" herbei. Die Festung Mainz wurde im Jahre 1792 dem französischen General Custine übergeben; das Theater nahm zwar mit Genehmigung desselben kurze Zeit die Vorstellungen wieder auf, dann aber folgte seine Schließung. Intendant Freiherr von Dalberg richtete an Direktor Koch bei Entlassung der Gesell-schaft ein warmes Schreiben, in dem es hieß: „Ich habe das Vergnügen

erreicht, durch eigene Kosten und unermüdeten Eifer ein Schauspiel errichtet zu haben; so ist der Verlust des Theaters eine Wunde, die ich unter andern sehr fühle". u. s. w.

Nach eingetretenem Frieden kamen wieder Schauspielergesellschaften nach Mainz, so unter den Direktionen von Nuth, Bossann, Haßloch, Hunnius, Koberwein und Büchner; aber der erneute Ausbruch des Krieges brachte Mainz und die deutsche Bühne in französische Herrschaft.

Napoleon ließ dann 1806 in der „Reitschule" ein Théatre français errichten, worin alle französischen Klassiker aufgeführt und ein Duchenois Proben der Darstellungskunst ablegten.

Neben der französischen ward zwar in demselben Jahre von Direktor Vogel eine deutsche Bühne errichtet, die ihre Vorstellungen im „Römischen König" veranstaltete, aber ohne Erfolg. Auch die weiteren deutschen Gesellschaften, welche in Mainz deutsche Vorstellungen gaben, so die Krebssche aus Darmstadt im Jahre 1808 und die des Direktors Karl Döbbelin im Jahre 1810, kamen nicht zur Geltung.

Erst mit der Wiederaufrichtung der deutschen Herrschaft in Mainz bildete sich ein Verwaltungsausschuß des „neuen Mainzer Nationaltheaters". Georg Dengler übernahm die Direktion des neuen Nationaltheaters, das nun auch viele Jahre hindurch in Wiesbaden Vorstellungen gab.

In dieser und der folgenden Zeit beherrschten das Repertoir die Romantiker und dann die Schicksalstragödien Werners, Müllners, Houwalds und Grillparzers; außerdem die historischen Dramen eines Raupach, Grabbe, Oehlenschläger, Michael Beer und auch Immermann. Das Lustspiel wurde vornehmlich durch Heinrich von Kleists „Der zerbrochene Krug" vertreten, die Posse durch Nestroy, Raimund und Bäuerle. In der Oper herrschten die Romantiker Spohr, Weber und Marschner, denen freilich die italienische Oper Rossinis, wie die große französische Oper, welche in Cherubini, Méhul, Spontini, dann in Adam, Boieldieu, Halévy und Herold ihre Vertreter hatte, lange das Feld streitig machte.

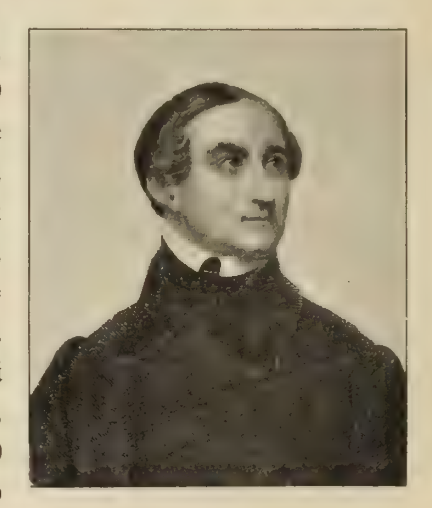
Nach Denglers Zurücktritt leitete die Direktorin Müller die Mainzer Bühne, dann bildete sich ein „städtischer Theaterausschuß". Jetzt begann auch Großherzog Ludwig I. von Hessen dem Theater in Mainz sein


Großherzog Ludwig I. von Hessen.

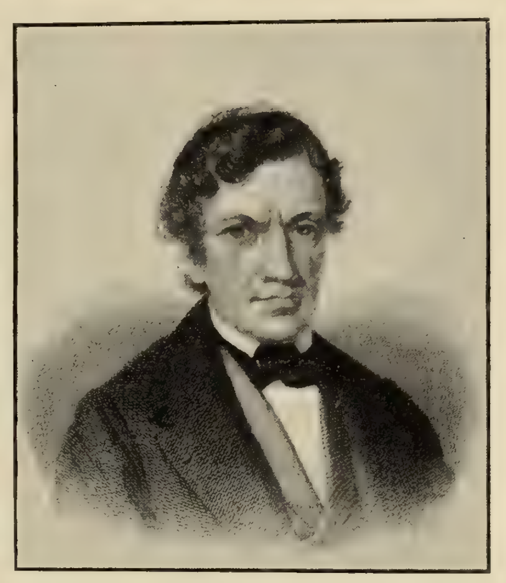
Interesse zuzuwenden. Er unterstützte es durch Geldmittel, und am 21. September 1817 wurde es als „Großherzoglich hessische Nationalbühne“ mit Rossinis Oper „Tankred“ eröffnet.

Der Gedanke, ein neues, zweckentsprechendes Theatergebäude zu erbauen, trat nun immer näher, denn das „Reitschultheater“, wo gespielt wurde, genügte den Anforderungen nicht. Aber noch kam der Plan nicht zur Ausführung.

Im Jahre 1819 übernahm der Stadtrat Kramer die Leitung der Mainzer Bühne. Von seiten der Stadt und des Großherzogs erhielt er eine jährliche Subvention von 4000 Gulden. Im Jahre 1823 verband sich Kramer mit dem Schauspieler Diehl; der Kramer-Diehlschen Direktion, die besonders das klassische Drama pflegte, folgten die Direktionen Kramer-Haake, dann Gehlhaar, Neuhäufler und 1829 August Haake allein. Haake führte eine neue Blütezeit des Mainzer Theaters, besonders im Schauspiel, herauf. Sein Personal bestand aus Döring, Cornelius, Benesch (Tenorist), Götz, Heim (Heldentenor), Frau Baudius, Frau Cornelius, Fräulein Dams, Frau Haake, zwei Fräulein Urspruch, Fräulein Stehle d. J., Fräulein Traut u. s. w., wozu 1830 Ludwig Dessoir noch trat, der als Held bald die größten Triumphe feierte. Zur


Th. Döring.

Aufführung kamen unter Haake: Angelys „Fest der Handwerker", Aubers „Die Stumme von Portici", Webers „Oberon", Marschners „Vampyr", Aubers „Fra Diavolo", Goethes „Clavigo", Grillparzers „Ein treuer Diener seines Herren", Raimunds Zauberspiel „Der Alpenkönig und der Menschenfeind", Goethes Übersetzung von Voltaires „Mahomet", Holteis „König Stanislaus", Goethes „Egmont", Beethovens „Fidelio", Leisewitz „Julius von Tarent", Spohrs „Jessonda", Marschners „Templer und Jüdin", Cherubinis „Wasserträger", daneben Dramen von Schiller, Shakespeare, Calderon, Moreto u. s. w.



Franz Grillparzer.

Mittlerweile war bereits am Anfang des Jahres 1829 von dem Gemeinderate der Stadt Mainz beschlossen worden, auf dem jetzigen Gutenbergplatze, wo früher die Domdechanei stand, ein neues Theatergebäude zu errichten, mit dessen Erbauung der großherzoglich hessische Oberbaurat Moller betraut wurde. Am 15. Oktober 1829 wurde der Grundstein gelegt; der Bau dauerte zwei Jahre und wurde am 16. August 1831 beendigt. Das Äußere des in der antiken, halbrunden Form aufgeführten Gebäudes macht einen stattlichen Eindruck. Der amphitheatralische Charakter des Hauses zeigt auf den ersten Blick dessen Zweck an. Auch das Innere des Hauses entspricht seinen Zwecken und verbindet praktische Einrichtung mit einem dem Auge wohlgefälligen Anblick; es faßt 1400 Personen.

Am 21. September 1833 wurde das Haus mit „Titus" von Mozart eingeweiht. — So vielversprechend die neue Ära des Mainzer Theaters anhub, so sollte es sich doch bald zeigen, daß ein idealstrebender Mann, wie August Haake, welcher die Direktion des alten Theaters von 1829

bis 1833 erfolgreich führte, nicht mehr die Leitung der Bühne hatte. Die neuen Direktoren Mäder und Wolf waren mehr Geschäftsleute als Künstler, und trotzdem ihnen seitens der Stadt erhebliche Vorteile gewährt wurden, bestrebten sich die Unternehmer nicht, die Bühne in entsprechender Weise zu halten. Der Spielplan wies nur literarische Nichtigkeiten auf. Es war daher kein Wunder, wenn die anfangs April erfolgte Rückkehr des schon früher in Mainz wirkenden Künstlerpaares Cornelius freudig begrüßt wurde. Einen düsteren Punkt in dieser Saison bildete der Selbstmord des Schauspielers Rudolf Dessoir, des älteren Bruders des gleichfalls an der Mainzer Bühne engagierten jugendlichen Helden und Liebhabers Ludwig Dessoir, der bald darauf nach Leipzig übersiedelte.



Sabine Heinefetter.

Die an Ereignissen so reiche und an guten Ergebnissen so arme Spielzeit 1833/34 beendete zugleich die Direktion Mäder und Wolf. Die Leitung wurde nun dem bisherigen Leiter des Darmstädter Hoftheaters, Herrn Clemens Remie, übertragen, welcher dieselbe von 1834 bis 1839 führte. Auf sein erstes Direktionsjahr, in welchem in der Oper viele bedeutende Gäste erschienen und namentlich Sabine Heinefetter Triumphe feierte, konnte Remie befriedigt zurückblicken. In Wiesbaden, woselbst während der Saison 41 Vorstellungen gegeben wurden, spielte Remie, wie seine Vorgänger, auch während des Sommers. Auch die folgende Zeit 1835/36 war im allgemeinen befriedigend, während die Saison 1836/37 im allgemeinen zurückstand; dagegen war die Spielzeit 1837/38, in welcher u. a. der spätere

Lustspieldichter Roderich Benedix engagiert war, wieder eine recht gute zu nennen.

Im Repertoir dieser Jahre fanden sich „König Enzio" von Raupach, „Das Schloß Greifenstein" von Charlotte Birch-Pfeiffer, „Das liederliche Kleeblatt", Zauberposse von Nestroy, „Hinko, der Freiknecht" von der Birch-Pfeiffer, „Der Bettler" von Raupach, „Die Abenteuer" und „Die Erkenntnisse" von Bauernfeld, Goethes „Faust" (1835 zum ersten Male in Mainz gegeben), „Gutenberg" von Charlotte Birch-Pfeiffer, „König Richard" von Shakespeare, „Die Royalisten" von Raupach, Schillers „Maria Stuart" und „Braut von Messina", Bauernfelds Lustspiel „Bürgerlich und Romantisch", Raupachs „Heinrich VI." u. s. w.

Mit der Saison 1838/39 lief der Kontrakt des Herrn Remie ab, und das Theater sah einer neuen Direktion entgegen. Durch die Trennung der Wiesbadener Bühne von der Mainzer waren neue Verhältnisse eingetreten. Die Direktion konnte nun ihre ganze Aufmerksamkeit der Mainzer Bühne zuwenden. An die Stelle Remies trat August Schumann, dessen Direktionsführung vom Jahre 1839 bis 1842 eine Glanzepoche der Oper in Mainz bedeutete. Gegen den Schluß der Saison 1839/40 ging Schumann mit dem Opernpersonal nach London und gab dort während des Sommers eine Reihe von Vorstellungen. Die Leistungen der deutschen Künstler fanden bei den Engländern die vollste Anerkennung und bereiteten der deutschen Oper in England einen glänzenden Triumph. Unter dem Schumannschen Opernpersonal befand sich auch Fräulein Seeland, eine ebenso schöne wie vortreffliche Sängerin, welche sich im Fluge die Gunst des Mainzer Publikums eroberte und dessen erklärter Liebling ward. Sie war die Mutter des Oberbürgermeisters Dr. Heinrich Gaßner in Mainz.

Die letzte Spielzeit der Direktion Schumann 1841/42 gewährte im Vergleich mit den beiden vorhergegangenen ein wenig erfreuliches Bild. Mit der Oper konnte man noch zufrieden sein, aber das Schauspiel ließ vieles zu wünschen übrig.

Clemens Remie übernahm nun wieder die Leitung des Theaters. Unter der Regie des früheren Direktors August Haake nahm das Schauspiel sofort einen bemerkenswerten Aufschwung, während die Leistungen in der



Henriette Sontag.

Ernst Frensdorff, Berlin

Oper hinter denen der Schumannschen Ära natürlich bedeutend zurückstanden. In der Saison 1843/44 starb der, besonders im bürgerlichen Trauerspiel vorzügliche Schauspieler Cornelius, der Vater des in Mainz geborenen Dichter-Komponisten Peter Cornelius. Zu erwähnen ist noch, daß der Komponist des „Nachtlager zu Granada", Konradin Kreutzer, während der zweiten Saison der Direktion Remie als Kapellmeister wirkte. Die Direktionstätigkeit Remies (1842—45) endete im April 1845.

Remie gab die Schauspiele „Minna von Barnhelm", Holteis „Lorbeerbaum und Bettelstab", Scribes „Das Glas Wasser", Halms „Der Adept", Calderons „Der Richter von Zalamea", Raupachs „König Konradin".

Herr Löwe führte alsdann die Direktion von 1845—48. In der letzten Spielzeit hatte das Theater unter den politischen Verhältnissen sehr zu leiden.

Auf Löwe folgte die Direktion Henckel und Böttner, welche jedoch infolge der mißlichen Zeitverhältnisse genötigt waren, die Leitung bereits am 16. März 1850 niederzulegen. Das Theater wurde nun auf die Dauer von 5 Jahren dem bisherigen Oberregisseur des Hoftheaters zu Dessau, Michael Greiner, übergeben. Einen großen Erfolg unter dieser Direktion hatte Meyerbeers „Der Prophet", welcher am 13. März 1851 zum ersten Male in Szene ging. Großen Beifall erntete das Gastspiel der berühmten Solotänzerin der Königlichen Oper zu London, Frl. Lucile Grahn, nicht minder dasjenige der gefeierten Sängerin Henriette Sontag. Die Spielzeit 1852/53 war die letzte der Greinerschen Direktionsführung; seiner Einnahme von 13000 Gulden stand ein Gagenetat von 28000 Gulden gegenüber.

Hermann Beyer, der erste Tenorist der vorigen Spielzeit, löste Herrn Greiner ab. Seine Bühnenleitung währte nur von 1853—1854. Am 2. September 1854 wurde die erste Saison mit Schillers „Wallensteins Lager" unter der Direktion Moritz Ernst, welcher unter Beyer als erster Liebhaber gewirkt hatte, in dem im Innern neu hergerichteten Hause eröffnet. Am 24. Oktober folgte Mosenthals „Der Sonnenwendhof", und am 20. Dezember 1854 ging zum ersten Male Richard Wagners „Tannhäuser" in Szene. Auch Gustav Freytags „Journalisten" und Meyerbeers „Der Nordstern" gelangte in dieser Spielzeit erstmalig zur Aufführung. Im Laufe des

Sommers trat die berühmte spanische Tänzerin Pepita de Oliva auf. Die letzte und bedeutendste Opernnovität bildete Wagners „Lohengrin", welcher am 2. April 1856 zur ersten Aufführung gelangte. In der folgenden Saison 1856/57 übernahm Kapellmeister Lux nach Reiß' Weggang wieder die Leitung der Oper. Am 3. September 1857 wurde die neue Saison mit einer Opernnovität „Der Troubadour" von Verdi eröffnet. Die Oper, welche von dem neuen Kapellmeister Herrn Richard Genée dirigiert wurde, fand großen Beifall.



Pepita de Oliva.

Die Direktion wurde nun von Philipp Walburg Kramer übernommen, welcher dieselbe von 1858—60 führte. Die finanziellen Verhältnisse der Bühne waren während dieser zweijährigen Direktion höchst trauriger Art. Kramer sah sich veranlaßt, schon am 16. April sein Amt niederzulegen; es wurden die Mitglieder genötigt, bis in den Mai auf eigene Rechnung zu spielen. Dr. Hallwachs, ein geborener Mainzer, welcher im Laufe der vergangenen Spielzeit unter Kramer sich als tüchtiger Schauspieler bewährt hatte, übernahm nun die Leitung. Hallwachs entfaltete eine anerkennenswerte Tätigkeit. Die italienische Tragödin Ristori trat als Medea und Maria Stuart auf, und am zweiten Weihnachtstage 1860 ging Wagners „Der fliegende Holländer" zum ersten Male unter großem Beifall in Szene. Gegen Schluß der Spielzeit erschien Gounods „Faust" und fand stürmische

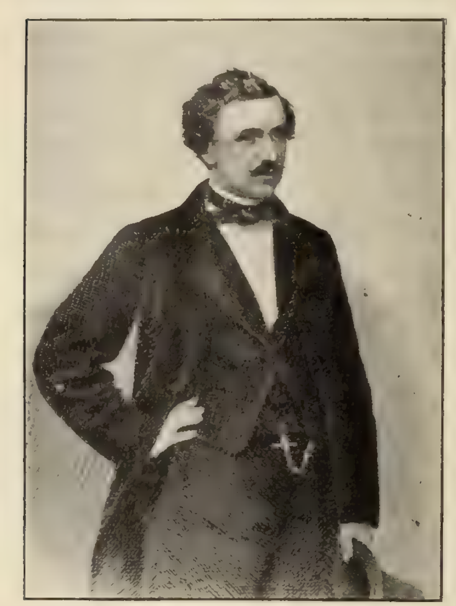
Aufnahme. Die zweite Saison (1861/62) der Direktion Hallwachs war auch die letzte unter seiner Leitung. Auch ihm stellten sich finanzielle Schwierigkeiten entgegen, angesichts welcher der Gemeinderat das Theater auf Rechnung der Stadt übernahm und mit einem Zuschuß von 4000 Gulden Hallwachs für den Rest der Spielzeit als artistischen Leiter anstellte.

Der frühere Direktor M. Ernst, der inzwischen eine Stelle als Regisseur in Riga angenommen hatte, übernahm nun abermals die Direktion. Das Schauspiel stand unter derselben der Oper nicht nach; es befanden sich unter dem Personal ganz hervorragende Mitglieder, u. a. Hedwig Raabe.

Während der mehrwöchigen Anwesenheit des Großherzogs Ludwigs III. gab das Personal des Darmstadter Hoftheaters eine Reihe von Vorstellungen. Unter andern gelangte Wagners „Rienzi" als Novität zur Aufführung. Hoftheaterdirektor Tescher, welcher diese Vorstellungen leitete, hatte sich in Mainz, dessen Theater er an Stelle des aus pekuniären Gründen zurücktretenden Herrn Ernst in der nächsten Zeit mit übernehmen sollte, damit aufs beste eingeführt. Die Vereinigung von Darmstadt und Mainz währte jedoch nur eine Saison; es ging die Direktion dann an Max von Heßling, den seitherigen Leiter des Mainzer Sommertheaters, über. Er schloß mit einem Defizit. Da wiederum der Beweis geliefert war, daß ein gewöhnliches Saisontheater wegen des geschäftlichen Standpunktes des jeweiligen Direktors sich nie zu einem richtigen Kunstinstitut gestalten kann, trat eine Anzahl Kunstfreunde zusammen, und es bildete sich eine Theater-Aktiengesellschaft, welcher der Gemeinderat am 1. März 1865 das Theater übertrug. Zugleich wurde der städtische Zuschuß von 5000 Gulden auf 10000 Gulden jährlich erhöht. Die Gesellschaft stellte Ferdinand Wenzel, seither Direktor des Stadttheaters in Krefeld als artistischen und technischen Leiter an. Mit großen Hoffnungen sah das Publikum der Spielzeit 1865/66 entgegen, welche denn auch in künstlerischer Beziehung nicht getäuscht wurden. Mit den finanziellen war es jedoch nicht gut bestellt; man beschloß, trotz des ungünstigen Ergebnisses, die Gesellschaft fortbestehen zu lassen und die Passiva derselben durch neue Aktien zu decken. An Stelle des Herrn Wenzel wurde Oberregisseur Behr von Köln gewonnen. Doch auch in der zweiten Saison 1866/67 war das finanzielle Ergebnis ein solches, daß die

Aktiengesellschaft es für geraten hielt, ihre Demission einzureichen. Es übernahm nun Behr die Direktion auf eigene Rechnung, welche er jedoch nach Ablauf der Spielzeit 1868/69 bereits wieder aufgab. Unter ihm gastierten Frau Niemann-Seebach, Hedwig Raabe, Karl Sontag und Adolf Sonnenthal.

Durch Beschluß des Gemeinderates vom 13. Januar 1869 wurde die Direktion Adolf L'Arronge übertragen. Dieser eröffnete die Saison am 16. September mit Laubes „Demetrius". Am 25. März 1870 ging zum ersten Male Meyerbeers „Afrikanerin" unter Leitung des Kapellmeisters Reinhold Preumayr in Szene.



Karl Sontag.

Auf dem Spielplan befanden sich ferner: Anzengrubers „Der Pfarrer von Kirchfeld", Hans Hopfens „In der Mark", Anzengrubers „Der Meineidbauer", Lindaus „Maria Magdalena", Sophokles „Antigone", Wagners „Lohengrin" u. s. w. Als Gäste traten auf: Hendrichs, Possart, Barnay, Wachtel, Fräulein Felicitas von Vestvali als „Hamlet", Fräulein Frohn, Frau Lederer-Ulrich, Frau Desirée Artôt.

Nach zwei weiteren Spieljahren trat L'Arronge vom Schauplatz ab, nun wurde die Leitung der Gattin des Direktors Ernst, Frau Karoline Ernst, übertragen, während ihrer Direktion, die drei Jahre dauerte. Frau Ernst gab mit dem Mainzer Ensemble auch Vorstellungen in Homburg und Koblenz.

Auf die Direktion Ernst folgte Franz Deutschinger; er eröffnete die erste Saison 1876/77 am 1. Oktober mit „Demetrius". Durch die Munifizenz der Schott-Braunrasch-Stiftung war inzwischen ein städtisches Orchester geschaffen, welches dem Direktor gegen Zahlung von 20000 Mark für die Spielzeit zur Verfügung gestellt wurde. Zu dieser Verbesserung trat noch

der erfreuliche Umstand, daß das Theatergebäude einer umfassenden Wiederherstellung bezw. Verschönerung der inneren Räume unterzogen wurde. Seitens der Stadt wurde dem Direktor ein Zuschuß von 14000 M. bewilligt.

So hatten sich alle Umstände vereint, um der Bühne den nötigen Glanz zu verleihen, und es bedurfte nun einer starken Hand, welche das Haus zu einer wahren Pflegstätte der Kunst machte. In der Tat, es schien mit Direktor Deutschinger eine neue bessere Zeit für das Mainzer Theater gekommen; die Ergebnisse der Spielzeit 1876/77 bewiesen, daß man sich



Stadttheater in Mainz.

nicht getäuscht hatte. Seit Haake hatte sich in Mainz das Schauspiel nicht einer so großen Aufmerksamkeit zu erfreuen gehabt als während der Direktion Deutschinger. Die von ihm selbst geleiteten Aufführungen klassischer Werke fanden, unterstützt durch die Darstellung eines von ihm trefflich geschulten Personals, beim Mainzer Publikum großen Anklang. Daß bei einem ideal angelegten Charakter, wie Deutschinger es war, der Geschäftsmann naturgemäß in den Hintergrund treten mußte, lag auf der Hand. So kam es, daß er trotz der allgemeinen Anerkennung, die er hier fand, finanziell nicht gedeihen konnte. In dem ersten und auch noch in dem zweiten Spieljahre war das geschäftliche Resultat ein gutes. Ebenso in der Spielzeit 1877/78, wo auch die Oper unter der Leitung des neu angestellten städtischen Kapellmeisters Emil Steinbach viele Erfolge zu verzeichnen hatte,

namentlich fand auch die Operette viel Beifall. Vor allem war es Richard Genées „Seekadett", welcher sich großer Anziehungskraft erfreute und zweiundzwanzig Mal im Laufe des Winters in Szene ging.

In der Saison 1878/79 stand das Schauspiel wieder oben an. Unter den damals hier engagierten Mitgliedern befand sich auch Frl. Karoline Bruch, dann als Frau Petzel-Bruch am Hoftheater in Karlsruhe verpflichtet. Eine Großtat Deutschingers war die Aufführung der Shakespeareschen Königsdramen, welche einen großen künstlerischen, leider jedoch nicht den entsprechenden pekuniären Erfolg hatte. Auf dem Spielplan standen ferner „Ein Fallissement" von Björnstjerne Björnson, der sich dem Bühnenspielplan bei der seichten zeitgenössischen deutschen Dramenproduktion immermehr eroberte, „Die Folkunger", Oper von Ed. Kretschmer, Wagners „Tannhäuser" u. s. w. Als Gäste traten auf: Lederer, Vogel, Reichmann, Frau Mallinger u. s. w.



Mathilde Mallinger.

Die Spieloper und Operette leitete in den beiden letzten Jahren der Direktionsführung Deutschingers der Bruder des städtischen Kapellmeisters Steinbach Fritz Steinbach.

Während des Winters 1879/80 hatte der Besuch des Theaters — hauptsächlich veranlaßt durch die strenge Kälte — so nachgelassen, daß, um eine Katastrophe zu verhindern, die Stadt die finanzielle Leitung des Theaters übernahm und Deutschinger als artistischen Leiter anstellte. Es wurde nun die Stelle eines Direktors ausgeschrieben und Adolf Rösicke, dem langjährigen Leiter des Bremer Stadttheaters, die Direktion übertragen.

In der Spielzeit 1883/84 wurde am 21. September 1883 das 50jährige Bestehen des Stadttheaters mit einem Festprologe und der Aufführung der

an demselben Tage vor fünfzig Jahren gegebenen Oper „Titus" gefeiert. Aus Gesundheitsrücksichten gab Rösicke die Direktion nach der fünften Saison auf, und an seine Stelle trat Kapellmeister Preumayr. Ihm wollte, obgleich er es an Fleiß und Eifer nicht fehlen ließ, das Glück nicht lächeln. Nachdem die auf seinen Wunsch eingeführte städtische Kontrolle den schlechten Stand seiner finanziellen Lage bestätigt hatte, und Preumayr erklärte, das Theater nur dann noch weiter führen zu können, wenn ihm die Zahlung für das Gas erlassen würde, schritt man zur Ausschreibung der Theaterdirektorstelle. Unter den vielen Bewerbern entschied sich die Stadt für Albert Schirmer, welcher seither mit Erfolg die Direktion in Stettin, Düsseldorf, Basel u. s. w. geführt hatte. Schirmer trat in den noch nicht abgelaufenen Kontrakt des Preumayr ein und übernahm die Direktion, welche letzterer von 1885 bis 1888 geführt hatte, vom Herbst 1888 ab. In der Leitung der Geschäfte bekundete Schirmer gleich von Anfang an große Energie und Routine. Sein Verdienst ist es namentlich, die beliebten Zyklus-Vorstellungen zu ermäßigten Preisen in Mainz eingeführt zu haben, durch welche sowohl ihm wie den nachfolgenden Direktoren eine neue Einnahmequelle erwachsen ist.

Ein Leberleiden veranlaßte den sonst kräftigen Mann nach vierjähriger erfolgreicher Leitung der Mainzer Bühne seine Direktionstätigkeit aufzugeben. Der von ihm als Nachfolger vorgeschlagene Direktor des Breslauer Stadttheaters Georg Brandes ward seitens der städtischen Behörde angenommen und erschien bald darauf in Mainz, um mit Schirmer, dessen sämtliche Kontrakte er übernommen hatte, die nötigen Vereinbarungen zu treffen.

Die Spielzeit 1892/93 wurde am 16. September 1892 unter der Direktion Brandes eröffnet.

Selbst ein ausgezeichneter Sänger (Baritonist), wendete Brandes naturgemäß sein Hauptinteresse der Oper zu und brachte in derselben auch mehrere Novitäten, u. a. „Der Widerspänstigen Zähmung", in welcher Brandes selbst als Petruchio auftrat, zur Aufführung. Als ein besonderes Verdienst wurde ihm vom Publikum und der Presse die Aufführung des „Cid" von Peter Cornelius, dem in Mainz geborenen Dichter-Komponisten, dessen Bühnenwerke in seiner Vaterstadt bisher noch unbekannt waren, angerechnet. Trotzdem

Brandes den Schwerpunkt auf die Oper legte, wurde jedoch das Schauspiel keineswegs von ihm vernachlässigt; es kamen sowohl in dieser, wie in der zweiten Saison, in welcher er von dem nach Abgang des Herrn Haas neu engagierten Oberregisseur Rainer Simons in der Bühnenleitung unterstützt wurde, auf allen Gebieten des Schauspiels die besten Werke des älteren Repertoirs, wie auch eine große Anzahl von Novitäten, zur Aufführung. Die Neu-Inszenierung von „Julius Cäsar" durch Rainer Simons zu Anfang der Spielzeit 1893/94 legte glänzendes Zeugnis von seinem Können ab und eröffnete eine gute Perspektive auf die Darbietungen im Schauspiel. Da mit denselben auch die Leistungen in der Oper, welche u. a. „Siegfried" (mit Alvary), „Die Meistersinger", „Bajazzo", „Djamileh" u. s. w. brachte, gleichen Schritt hielten, war es lediglich nur privaten Verhältnissen zuzuschreiben, daß Brandes nach Ablauf der zweiten Saison ausschied.

Mit kräftiger Hand ergriff an seiner Stelle der bisherige Oberregisseur Rainer Simons, welcher von der Stadt als Nachfolger von Brandes ernannt wurde, die Zügel der Direktion. Unter seiner glücklichen Führung nahm das Mainzer Stadttheater, dessen Einnahmequellen in den letzten Jahren nur spärlich flossen, auch finanziell wieder einen Aufschwung. Durch die nahezu strichlose Aufführung sämtlicher Wagnerschen Tondramen, insbesondere des „Ringes", mit eigenen Kräften und im Sinne des Meisters inszeniert, zog Direktor Simons die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf sich. Von Bayreuth aus wurde ihm Dank und Aufmunterung. Im letzten Jahre seiner Direktionstätigkeit wurde der „Ring" zu volkstümlichen Preisen gegeben. Der Schlager dieser Spielzeit war „Die Meistersinger", welche jetzt begeistert aufgenommen wurden, nachdem das einzige Werk in den 70er Jahren wegen mangelnder Teilnahme des Publikums vom Spielplan abgesetzt werden mußte. Die kleine begeisterte Wagner-Gemeinde zu Mainz, deren Namen mit Wagners Wirken so hervorragend verknüpft sind, vermochte damals ohne die Mithilfe des Publikums nichts.

Nach 6jähriger Tätigkeit schied Direktor Simons unter Ehrungen und Anerkennungen. Bemerkenswert ist noch der in seine Direktionsperiode fallende Besuch des Kaisers von Rußland und seiner Gemahlin und der wiederholte Besuch des großherzoglichen Paares.

Seit Herbst 1899 leitete der bisherige erste Kapellmeister, Emil Steinbach, die Bühne. Er pflegte namentlich die Operette in erfolgreicher Weise, doch wurde auch das Schauspiel, das klassische wie das moderne, nicht vernachlässigt. Gegenwärtig leitet Marx Behrend die Mainzer Bühne.



Das Großherzogliche Hof- und Nationaltheater in Mannheim.



annheims Geschichte reicht nicht wie die der Schwesterstädte am Rhein ins frühe Mittelalter zurück; aber während der 300 Jahre seines Bestehens hat sich in seinen Mauern eine interessante Reihe wechselvoller Ereignisse abgespielt. Dreimal hat Mannheim seine städtische Physiognomie von Grund aus geändert: im 17. Jahrhundert, als es durch fürstlichen Willen aus einem Fischer- und Bauerndorf in eine Festung umgewandelt wurde, im 18. Jahrhundert, als der kunstsinnige und prachtliebende kurpfälzische Hof seine Residenz hierher verlegte und im 19. Jahrhundert, als Handel und Industrie hier ihre Stätte aufschlugen und für Mannheim eine Zeit ungeahnter Blüte, großstädtischen Aufschwungs herbeiführten.

Die spärlichen Anfänge des Mannheimer Kunstlebens in der von schweren Kriegsstürmen erschütterten Werdezeit des 17. Jahrhunderts sind kaum der Rede wert. Erst Kurfürst Karl Philipp von der Pfalz, der 1720 Mannheim zu seiner Residenz erhob, und sein Nachfolger Karl Theodor, der bis 1778 hier seinen Hofhalt hatte, machten Mannheim zum Mittelpunkte eines reichentwickelten Kunstlebens, das sehr bald einen dem Versailler Vorbilde entsprechenden Zug ins Großartige, Prunkvolle annahm und seinen spezifisch höfischen Charakter keinen Augenblick verleugnete. Ein Schloßbau größten Umfangs wurde begonnen, der Jahrzehnte zu seiner Vollendung bedurfte. Im linken Flügel dieses einen Flächenraum von 50000 Quadratmeter bedeckenden, nicht weniger als 450 Zimmer umfassenden Schlosses ließ Kurfürst Karl Philipp durch seinen Hofbaumeister und Theatralarchitekten Alessandro Galli Bibiena, einen Angehörigen jener berühmten italienischen Familie, der die meisten deutschen Hoftheater des Barock- und Rokokozeitalters ihre Entstehung und innere Einrichtung verdanken, ein Operntheater erbauen, das an Glanz und Schönheit mit den bedeutendsten

Bühnenhäusern jener Tage wetteifern konnte. Leider lag es an einer für feindliche Kanonen leicht erreichbaren Stelle und wurde im Jahre 1795 nach etwas über 50jährigem Bestehen durch österreichische Batterien vollständig in Asche gelegt. An seiner Stelle erhebt sich heute das — Amtsgefängnis.

Vor der Eröffnung dieses Opernhauses (im Januar 1742) fehlte es an geeigneten Räumen zur Veranstaltung theatralischer oder musikalischer Aufführungen größeren Stils. Kleine Schäferopern, französische Schauspiele, Balletts, italienische Stegreifkomödien, mitunter auch Dilettantenproduktionen der Hofgesellschaft bildeten das theatralische Vergnügungsprogramm des Mannheimer Hofes etwa von 1720—1742. Nun aber wurde die italienische Prunk- und Ausstattungsoper, die schon am pfälzischen Hofe in Düsseldorf unter Johann Wilhelms Regierung eifrige Pflege gefunden hatte, unter beständig wachsendem Geld- und Personalaufwand zu hoher Blüte gebracht. Durch Herbeiziehung hervorragender Künstler und Künstlerinnen wurde das Gesangs- und Orchesterpersonal vermehrt, und unter Leitung hervorragender Dirigenten, wie Carlo Grua, Ignaz Holzbauer u. a. erreichte die Mannheimer Oper eine hohe Stufe der Leistungsfähigkeit. Speziell die Darbietungen des Orchesters, in dem Männer wie Stamitz, Cannabich, Toeschi, Filz u. a. saßen, waren weithin berühmt, und so war es nicht zu verwundern, daß Mannheim im 18. Jahrhundert als ein „Paradies der Tonkünstler" galt, und daß Fremde aus aller Herren Länder zu diesem Sitz der Musen pilgerten.

Bis zum Jahre 1770 stand auch eine französische Schauspieltruppe im Dienste des Hofes, die sich durch ein vielseitiges, vornehmes Repertoir auszeichnete und eine Anzahl ausgezeichneter Darsteller und Darstellerinnen umfaßte. Vom genannten Jahre ab aber zeigte Kurfürst Karl Theodor, der Freund Voltaires, eine ausgesprochene Hinneigung zur deutschen Literatur und begünstigte das deutsche Schauspiel. Bisher hatten nur kleine deutsche Wandertruppen vorübergehend in Mannheim ihre Hütten aufgeschlagen, fortan fanden die Sebastianische und die Marchandsche Gesellschaft nachdrückliche Förderung seitens des Hofes, und 1776 wurde mit der Aufführung des Holzbauerschen „Günther von Schwarzburg" die Alleinherrschaft



v. Dalberg, Präsident in Mannheim

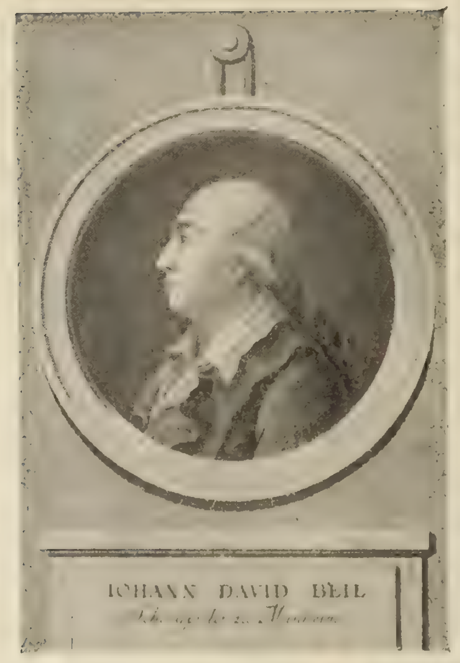
Wolfgang Heribert v. Dalberg geb. 13/11 1750 zu Herrnsheim
gest. 27/9 1806 als großherzogl. badischer Oberhofmeister und Staats-
minister. Besonders bekannt durch seine Thätigkeit als Inten-
dant des Mannheimer National-Theaters und seinen Einfluß
auf Schiller.

der italienischen Oper auf der Hofbühne gebrochen. „Eine deutsche Oper aus der deutschen Geschichte von einem deutschen Dichter! Deutsche Komposition und auf dem besten deutschen Theater aufgeführt! Wer sollte sich nicht über diese heilsame Revolution des Geschmacks freuen" — so schrieb man damals über diese weithin beachtete Tat.

Diese deutschnationalen Kunsttendenzen gaben die Veranlassung zur Gründung des Mannheimer Nationaltheaters. Ihm wurde ein eigenes Heim zugewiesen: Das Haus, in welchem noch heute das Großherzogliche Hof- und Nationaltheater seine Vorstellungen gibt, ein ehemaliges Arsenal, dessen Umbau 1775 begonnen und 1777 beendet wurde.

Zu Neujahr 1777 spielte die Marchandsche Truppe zum ersten Mal im neuen Nationaltheater.

Marchand stellte ein gutes Ensemble her und fand mit seinen Schauspiel- und Singspielaufführungen vielen Beifall. Als Karl Theodor im Jahre 1778 durch Erbschaft auch Kurfürst von Bayern geworden war, mußte ihm außer dem ganzen Opernpersonal auch die Marchandsche Schauspielgesellschaft nach München folgen. Durch den Wegzug des Hofes war Mannheim um eine Haupteinnahmequelle gekommen, allerseits wurden Befürchtungen laut, daß es diesen Schlag nicht überstehen werde. Da gelang es dem Freiherrn Wolfgang Heribert von Dalberg (geb. 18. Nov. 1750, gest. 27. Sept. 1806), als teilweisen Ersatz und als „Nahrungsbeihülfe für die Bürger" die Erhaltung des Mannheimer Nationaltheaters und seine Subventionierung aus der Hofkasse zu erreichen. Am 1. September 1778 wurde Dalberg zum Intendanten der Mannheimer Nationalschaubühne ernannt. Er schloß zunächst mit der Seylerschen Gesellschaft einen Gastspielvertrag ab, und diese gab Vorstellungen von Oktober 1778 bis in die Fasten 1779. Während dieser Zeit war Dalberg auf die Bildung einer eigenen Truppe für sein Theater bedacht, und eine günstige Gelegenheit hierzu bot sich ihm bald, als kurz nach Ekhofs Tode (16. Juni 1778) das Hoftheater in Gotha aufgelöst und das Personal verabschiedet wurde. Er berief die dort verfügbar gewordenen Kräfte, namentlich die jungen, hoffnungsvollen Talente Iffland, Beil und Beck nach Mannheim und vereinigte sie mit den besten Kräften des ehemaligen Seylerschen Ensembles.



Seyler wurde als Direktor angestellt. Die erste Vorstellung des neuen Nationaltheaters, d. h. dieser neu gebildeten Truppe, fand am 7. Oktober 1779 statt, und dieser Tag wird als der eigentliche Gründungstag des Mannheimer Nationaltheaters betrachtet.

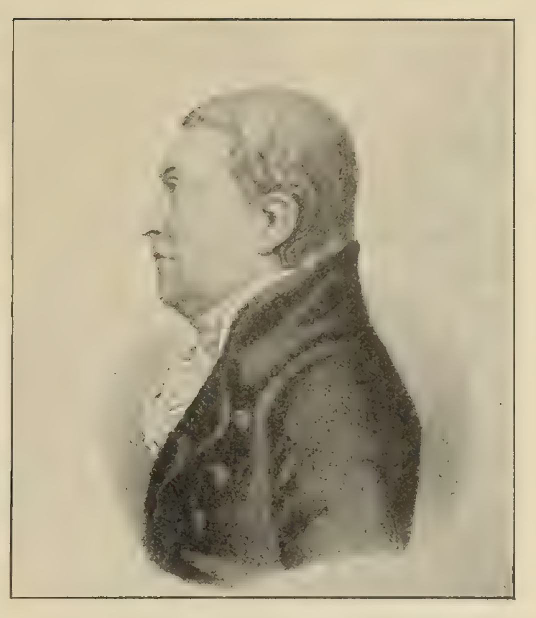
Dalberg brachte als kunstsinniger und energischer Theaterleiter das Theater auf eine hohe Kunststufe.

Am 13. Januar 1782 wurden auf der Mannheimer Bühne zum ersten Male, unter Protest des Mannheimer Adels, aber unter ungeheurem Volksandrang und mit durchschlagendem Erfolg Schillers „Räuber" aufgeführt. 1783 las der aus Stuttgart entflohene Dichter seinen „Fiesco" vor, bekanntlich ohne viel Anklang damit zu finden. Die erste Fassung des „Fiesco" war stark republikanisch und demokratisch gefärbt, enthielt auch bedeutende dramaturgische Schwächen, und so vermochte Dalberg ihn nicht sofort auf die Bühne zu bringen. Erst Anfang 1784 wurde das Stück aufgeführt, jedoch ohne den erwarteten Erfolg. Nach der Rückkehr von Bauerbach wurde Schiller am 1. Sep-



Iffland.

tember 1783 als Theaterdichter angestellt. Doch dauerte diese Stellung nur bis zum 1. September 1784. Leider erlangte Schiller keinen Einfluß auf das Repertoir des Mannheimer Theaters, und Dalberg verzichtete aus mancherlei Gründen darauf, den Dichter an Mannheim zu fesseln.



Freiherr v. Dalberg.

Damals stand die Literatur im Mittelpunkte lebendigster Anteilnahme aller Schichten der Gesellschaft. Politische und soziale Fragen traten hinter dem Interesse an Poesie, Musik und bildender Kunst, besonders am Theater, vollständig zurück. Man lebte in einem literarischen Zeitalter, das der Schaubühne als einem der wichtigsten Bildungs- und auch zugleich Verbindungsmittel für Hoch und Niedrig eine hervorragende Bedeutung zuerkannte, einem Zeitalter, dem man nicht allein einen Goethe, einen Schiller, sondern auch auf dem Gebiete der dramatischen Menschen-Darstellung einen Ekhof, einen Schröder, einen Iffland verdankte. Großes, Rühmliches hat Dalberg in dieser Zeit für Mannheim, ja für Deutschland geleistet. Ein Gehalt als Intendant hat er niemals bezogen, aus reiner Kunstbegeisterung



Anna Margarethe Schwan.

füllte er diesen Posten aus und hat sogar aus seinem Privatvermögen der Theaterkasse und den Theatermitgliedern in Zeiten der Not namhafte Zuschüsse oder Darlehen zukommen lassen. Alle — Intendant und Künstler — fühlten sich durch Kunstbegeisterung seltenster Art verbunden, und nach den besten ästhetischen Gesichtspunkten wurde das Mannheimer Theater geleitet. Nirgends tritt dies so deutlich hervor, als in dem 1781 gegründeten „Ausschuß", einer Art von Regie- und Administrationskollegium, in dem sich der Intendant mit seinen tüchtigsten Künstlern zu ideal aufgefaßtem Zusammenwirken vereinigte. Die Protokolle dieses Mannheimer Ausschusses gehören zu den wichtigsten Dokumenten der Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Es bildete sich ein eigener Stil der Mannheimer Schule, eine Vereinigung der Hamburger (Schröder) und der Gothaschen Schule (Ekhof) heraus. Gleichwohl mußte Dalberg auch in seinem Repertoir dem Tagesgeschmacke Konzessionen machen. Nicht etwa die „Klassiker", sondern Iffland und Kotzebue beherrschten den Spielplan. Es ist nicht ohne Interesse, zu erfahren, daß in den bewegten Jahren der französischen Revolution und der Revolutionskriege Schillers Jugenddramen von der Mannheimer Bühne ausgeschlossen wurden. „Die Räuber" wurden 1790—1801 kein einziges Mal aufgeführt. „Kabale und Liebe" blieb 1792—1800 dem Mannheimer Theater fern. Für Schillers spätere Stücke scheint Dalberg leider das richtige Verständnis gefehlt zu haben. Dagegen hat er das hochanzuschlagende Verdienst, für die Pflege Shakespeares eingetreten zu sein und dessen Tragödien, die er teilweise selbst bearbeitete, zur Aufführung gebracht zu haben.



CHRISTIANE HENRIETTE WITTHÖFFT



Die Glanzzeit der Dalbergschen Theaterleitung umfaßt die zweite Hälfte der achtziger und den Anfang der neunziger Jahre, die Zeit, in der ihm an Iffland ein ausgezeichneter Regisseur zur Seite stand (1792–1796). Aber schon in dieser Zeit gedachte Dalberg, durch häufige büreaukratische Scherereien erbittert, von der Leitung des Theaters zurückzutreten. Nur die Liebe zu seiner Schöpfung und der Wunsch, sie Mannheim zu erhalten, hielten ihn noch einige Zeit auf seinem Posten. Durch die französischen Revolutionskriege, durch Intrigen von München aus – dem Nationaltheater wurden die Subsidien „wegen Stockung der Finanzen" entzogen – durch Differenzen mit Iffland, welcher die Verwaltung des Theaters bald selbständig führte und durch die Ernennung Dalbergs zum Präsidenten des Regierungskollegiums der Pfalz, wodurch seine ganze Arbeitskraft in schwierigen Zeitläufen absorbiert wurde, kam leider die Bühne in Rückgang. Die Jahre 1794–1799 waren die schwersten Zeiten für das Mannheimer Theater.



Betty Roose.

Zu den Nöten, in die Stadt und Theater durch die französischen Kriege gestürzt wurden, kamen finanzielle Bedrängnisse, Dalbergs Amtsmüdigkeit und der Verlust hervorragender Kräfte, besonders Ifflands. Iffland verließ Mannheim im Sommer 1796 und brach seinen dortigen Kontrakt, indem er ein besser bezahltes und sicheres Engagement am Königlichen Schauspielhause in Berlin annahm.



Caroline Ziegler.

In den Jahren 1797/98 wurden die Vorstellungen nur unter großen Schwierigkeiten weitergeführt. Regisseur war Heinrich Beck. Er leitete die Theatergeschäfte, während Dalberg sich nur die Oberaufsicht vorbehielt. Als Kurfürst Max Joseph den Thron bestieg, wurde Beck als Direktor an das Münchener Hoftheater berufen, aber am 1. April 1801 wieder nach Mannheim zurückversetzt. Bald nachher ergaben sich Streitigkeiten und Kompetenzkonflikte zwischen Dalberg und Beck, die sich in der Zeit fortsetzten, wo Mannheim und die rechtsrheinische Pfalz in dem badischen Markgrafen Karl Friedrich (dem späteren Kurfürsten und Großherzog), einen neuen Landesherrn empfing. Am 4. März 1803 wurde Beck pensioniert.

Beim Übergang der Pfalz an Baden (1803) hatte Dalberg noch die Freude, das Mannheimer Theater vom Markgrafen Karl Friedrich unter Gewährung eines Zuschusses von 20000 Gulden bestätigt zu sehen. Doch zog er sich infolge Krankheit immer mehr von den Theatergeschäften zurück und legte im Juni 1803 die Intendanz in die Hände seines Schwiegersohnes, des Freiherrn Friedrich Anton von Venningen, der zwar vielen guten Willen, aber wenig Begabung für sein Amt besaß. Am 7. Oktober 1804 erlebte Dalberg noch die 25jährige Jubelfeier der Mannheimer Bühne. Am 27. September 1806 starb er. Da die Bühne unter der Intendanz

Venningens immermehr verfiel, wurde Iffland die Leitung derselben angetragen. Er lehnte aber ab.

In den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts hat die Bühne Mannheims wenig Bemerkenswertes zu verzeichnen. Theatervorstände waren von 1816—1819 interimistisch Friedrich und Haub, Intendanten 1819—1821 Freiherr von Ungern-Sternberg, von 1821—1836 Graf von Luxburg, der die bis dahin mit geringeren Mitteln ausgestattete Oper wesentlich bevorzugte. Unter ihm fand am 7. Oktober 1832 die Feier des 50jährigen Bestehens des Hoftheaters statt. Von 1836/37 führte Freiherr von Hertling die Intendanz, ihm folgte 1837—39 Geheimrat von Konfels.



Amalie Haizinger.

Im April 1839 wurde die Periode der Hofverwaltung zu Grabe getragen, und eine neue Periode, die der bürgerlichen Selbstverwaltung begann für das Mannheimer Theater, für das die Stadt schon damals namhafte Opfer gebracht hatte. Ein Ministerialerlaß vom 9. April 1839 bestimmte, daß das Theater den Namen eines Hoftheaters fortführen und die Eigenschaften einer Staatsanstalt behalten solle, die Stadt dagegen habe das Theater mit allen darauf haftenden Schulden und Lasten, auf eigene Gefahr wie eine Gemeindeanstalt zu verwalten. Die Verwaltung sollte durch ein gewähltes Komitee unter Kontrolle eines Hofkommissärs geführt werden. Die Zahl der Komiteemitglieder sollte drei sein, die von dem Gemeinderat auf 6 Jahre gewählt wurden.

Die neue bürgerliche Verwaltung ließ sich das künstlerische und pekuniäre Wohl des Theaters am Herzen liegen. Ein im Jahre 1890 veröffentlichter „Rückblick und statistischer Bericht über die 50jährige bürgerliche Verwaltungsperiode von 1839—1889" gab Zeugnis von dem künstlerischen

Aufschwung des Theaters in diesen fünf Jahrzehnten und von seinem überaus vielseitig ausgestalteten Repertoire. Es gelang den Komitee-Mitgliedern, außer einem Personal von tüchtigen Kräften hervorragende Regisseure zu gewinnen, die mit hingebungsvollem Eifer ihre Kraft der Mannheimer Bühne widmeten. Wir nennen von diesen: Philipp Döringer, den Freund Lortzings, August Wolf, Otto Devrient, Julius Werther, J. Savits und Max Martersteig.

Im Februar 1853 wurde unter Leitung Josef Mühldorfers, des bekannten Theatermaschinisten und Dekorationskünstlers, ein vollständiger



Herzogliches Hoftheater in Mannheim.

Neubau des Theaters begonnen, der genau zwei Jahre dauerte. Am 11. Februar 1855 wurde das umgebaute Haus mit Mozarts „Zauberflöte" eröffnet. Glänzend wurde die Säkularfeier des Geburtstages Schillers begangen. Auf dem Schillerplatz vor dem Theater, der seit 1859 seinen Namen und als Zierde eine Kolossalstatue des jungen Dichters der „Räuber" erhielt, erheben sich seit 1866 rechts und links von Schiller die von dem kunstsinnigen Könige Ludwig I. gestifteten Standbilder Dalbergs und Ifflands. Genau ein halbes Jahrhundert währte die bürgerliche Verwaltung des Mannheimer Theaters durch ein Komitee. Durch das neue Verwaltungsstatut von 1890 wurde ein von der städtischen Behörde ernannter Intendant als artistischer Leiter des Theaters eingesetzt, auf dessen Amtstätigkeit das

zunächst noch weiter bestehende dreiköpfige Komitee weitgehenden Einfluß ausübte. Im September 1893 aber trat ein neues, in verschiedenen Punkten abgeändertes Verwaltungsstatut in Wirksamkeit, wonach an Stelle des Komitees eine aus 7 Mitgliedern bestehende stadträtliche Theater-Kommission getreten ist, welche hauptsächlich über den ökonomischen Teil der Theaterverwaltung zu wachen hat, mit dem Recht, vom Gang der Geschäfte auch in künstlerisch-technischer Beziehung Kenntnis zu nehmen, und der Verpflichtung, bei etwaigen Unzuträglichkeiten dem Stadtrat Anzeige zu erstatten. Engagements auf mehr als 5 Jahre unterliegen der Genehmigung der Kommission. Durch diese Neuorganisation, die sich bisher gut bewährte, ist die Stellung des Intendanten in künstlerischen Dingen und administrativen Fragen eine viel selbständigere geworden. Die Bestimmung des Statuts von 1839, daß das Mannheimer Theater den Titel Hoftheater und die Eigenschaft einer Staatsanstalt behält, im übrigen aber von der Stadtgemeinde gleich einer Gemeindeanstalt verwaltet wird, ist auch in den neueren Statuten aufrecht erhalten worden. Der erste Intendant unter dem neuen Regime war Freiherr von Stengel (vorher Direktor des Stadttheaters in Brünn) Juni 1890 – 1892, der mit widrigen Verhältnissen schwer zu kämpfen hatte; ihm folgte Alois Prasch (vorher Direktor des Stadttheaters in Straßburg), der während seiner dreijährigen Amtsführung, September 1892 – 1895, Hervorragendes leistete und das Repertoir durch eine große Anzahl wertvoller Stücke bereicherte. Seit September 1895 war der Leiter des Theaters Intendant Dr. August Bassermann, vorher Schauspieler und unter Prasch Oberregisseur der Mannheimer Bühne. Seine von gründlicher Sachkenntnis und feinem theatralischen Geschmack getragene Amtstätigkeit war von anerkannten künstlerischen und auch erfreulichen finanziellen Erfolgen begleitet gewesen.

Der erste bedeutendere Dirigent der Mannheimer Oper war Franz Lachner 1834 – 1836, dem 1836 – 1872 sein Bruder Vincenz Lachner auf dem Mannheimer Kapellmeisterstuhl folgte. 1872 – 1877 war Ernst Frank Kapellmeister, neben ihm 1872 – 1874 Emil Steinbach Musikdirektor. Ferdinand Langer, vorher Cellist, dann Chordirektor, wurde im Dezember 1877 zum zweiten Kapellmeister ernannt. Dieser verdienstvolle Mann, der

sich als Komponist mehrerer Opern bekannt gemacht hat, feierte am 23. November 1899 sein 40jähriges Dienstjubiläum. Eine ganze Reihe von Dirigenten hat er in Mannheim neben sich gesehen: Franz Fischer, jetzt in München,

Mannheim.

Großherzoglich Badisches Hof- und Nationaltheater.

Montag, den 10. März 1884. — 84. Vorstellung. Abonnement A.

JFFLAND-FEIER.

Ouverture zu Titus von Mozart.

Zum ersten Male:

FESTSPIEL

von Julius Werther

Prolog und Epilog.

Die Zeit . . . . Frau Jacobi

Jffland's Abschied von Mannheim.

Heribert Reichsfreiherr von Dalberg . . . . Herr Neumann
Jffland, Regisseur und Schauspieler . . Herr Jacobi
Die Witwe des Schauspielers Beil . . . Frau Schlöter
Deren kleiner Sohn . . . . Marie Wende

Zeit 1796. Ort der Handlung: Mannheim, ein Zimmer bei Dalberg.

Lebendes Bild.

Neu einstudirt:

Verbrechen aus Ehrsucht.

Anfang halb 7 Uhr. Ende halb 10 Uhr. Kassenöffnung 6 Uhr.

Die nichtständigen Freibillets sind für heute aufgehoben.

Kleine Preise:

Letzte Eisenbahnzüge in der Richtung von Ludwigshafen und Mannheim

1877—1880, Emil Paur 1880—1889, Felix Weingartner 1889—91, Karl Frank 1891—1892, Hugo Röhr, jetzt in München, 1892—1896, E. N. von Reznicek, Komponist der „Donna Diana", 1896—1899, und seit 1899 Willibald Kähler, vorher in Rostock, der der älteren und neueren Oper, besonders auch den Wagnerschen Dramen auf Grund hervorragenden Könnens sorgfältigste nnd erfolgreichste Behandlung zuteil werden ließ.

Bereits seit Mitte der 1860er Jahre nimmt Wagner einen breiten Raum im Mannheimer Opernrepertoire ein. Eine bedeutende künstlerische Tat waren die in den Jahren 1879 ff., hauptsächlich durch die Initiative

Mannheim.

Großherzoglich Badisches Hof- und Nationaltheater.

Samstag, den 14. März 1885. — 8. Vorstellung. Außer Abonnement.

Volks-Vorstellung

mit aufgehobenem Abonnement und aufgehobenem Vorrecht der Abonnenten.

Zur 100jährigen Gedenk-Feier der ersten Aufführung von A. Ifflands „Jäger“ am 15. März 1785 in Mannheim.

Neu einstudirt:

DIE JAEGER.

Ein ländliches Sittengemälde in 5 Aufzügen von Iffland.

Rolle	Darsteller
Oberförster Warberger zu Weisenberg	Herr Jacobi.
Oberförsterin, seine Frau	Frau Thoßen.
Anton, sein Sohn, Förster zu Weisenberg	Herr Forster.
Friederike, seine Nichte	Fräul. Berger.
Amtmann von Zeck zu Weisenberg	Herr Werner.
Kordelchen, dessen Tochter	Frau Jacobi.
Pastor Seebach zu Weisenberg	Herr Ditt.
Der Schulz zu Weisenberg	Herr Bauer.
Gerichtsschreiber Barth zu Lauthal	Herr Pichler.
Die Wirthin zu Lauthal	Frau Schluter.
Bärbel, ihre Tochter	Frau Gum.
Matthes, Jäger	Herr Stein.
Rudolph, Jäger	Herr Eichrodt.
Ein Jägerbursche	Herr Strahl.
Kappe, Bauer	Herr Peters.
Romann, Bauer	Herr Mojer.
Reinhard, Bauer	Herr Barthmann.
Zwei andere Bauern	Herr Strubel. Herr Orth.

Anfang halb 7 Uhr. — Ende nach 9 Uhr. — Kasseneröffnung 6 Uhr.

Ermäßigte Eintritts-Preise:

Platz	Preis
Parterre-Logen	Mark 1 — Pfg. der Platz
Logen des ersten Ranges	1 50
Logen des zweiten Ranges	— 80
Logen des dritten Ranges	— 50
Sperrsitze in der Reservelogge 1. Ranges	2 —
Sperrsitze in der Reserveloge 2. Ranges	1 —
Sperrsitze im Parquet	1
Stehplätze im Parquet	Mark — 70 Pfg. der Platz
Reserveloge des 2. Ranges	— 50
Parterre	— 50
Reserveloge des 3. Ranges	— 40
Galerieloge	— 30
Gallerie	— 20

Letzte Eisenbahnzüge in der Richtung von Ludwigshafen und Mannheim

nach Worms 10 Uhr 50 Min.*) — nach Neustadt, Landau 11 Uhr 28 Min. — nach Heidelberg, Bruchsal 10 Uhr 15 Min.*), 11 Uhr 15 Min. — nach Ladenburg, Weinheim, Schwetzingen üb. Friedrichsfeld 10 Uhr 8 M.*)

*) Bei Vorstellungen welche länger dauern als bis 9 Uhr 45 Minuten wird der Lokalzug nach Heidelberg, sowie der Zug nach Ladenburg, Weinheim und Schwetzingen über Friedrichsfeld erst eine halbe Stunde nach Beendigung der Vorstellung abgelassen. Es wird jedoch mit dem Zug nach Heidelberg nicht länger als bis 10 Uhr 20 Minuten und mit dem Zug nach Ladenburg, Schwetzingen nicht länger als bis 10 Uhr 45 Minuten zugewartet.

Trambahn-Fahrten.

Nach Schluß der Vorstellung an die Bahnhöfe in Mannheim und Ludwigshafen. Haltestelle Breite Straße bei B 1, 1. Billete, welche sichere Beförderung garantiren, werden bis zum Beginn des letzten Aktes vom Hoftheater-Portier abgegeben.

Druck und Verlag der Mannheimer Vereins-Druckerei.

Heckels, des begeisterten Vorkämpfers für die Wagnersche Sache und den Bayreuth-Gedanken, verwirklichten Nibelungen-Aufführungen und 1888 die strichlose Tristan-Premiere. Selbstverständlich hat neben Wagner die Spieloper und die große Oper eifrige Pflege gefunden, und auch im Schauspiel ist man von jeher bestrebt gewesen, den klassischen wie den modernen

Schöpfungen zur Geltung zu verhelfen; ernste und heitere Theaterabende wechseln in wohlberechneter Reihenfolge ab.

Das Theater in Mannheim ist von jeher der Mittelpunkt des Mannheimer Kunstlebens gewesen, und die Stadt hat keine Opfer gescheut, die Traditionen und Erinnerungen an eine große Vergangenheit, die den Ruhm des Mannheimer Theaters begründet, treu zu pflegen. Der für die nächsten 50 Jahre vertragsmäßig zugesicherte Staatszuschuß beträgt seit 1900: 23000 Mark. Die Stadt leistet außer den Aufwendungen für bauliche Unterhaltung u. s. w. einen ständigen Zuschuß von 43714 Mark an die Theaterkasse und 11714 Mark an die Pensionsanstalt und den Reservefonds; daneben aber einen sehr beträchtlichen außerordentlichen Jahreszuschuß, der z. B. nach dem Voranschlag für 1901 154000 Mark betrug. Am 1. Juni 1900 ist das bisher dem Staat gehörige Theatergebäude in den Besitz der Stadt übergegangen. Kürzlich ist das Bühnenhaus einem gründlichen Umbau unterzogen worden, der sich im Jahre 1901 auf die Oberbühne, 1902 auf die Unterbühne erstreckte. Um der Konkurrenz der Spezialitätentheater wirksam begegnen zu können, hat die Stadt in der „Festhalle" (erbaut unter Leitung von Bruno Schmitz) eine weitere Bühne einrichten lassen, auf der kleinere Schauspiele, besonders Sonntags, gegeben werden sollen.

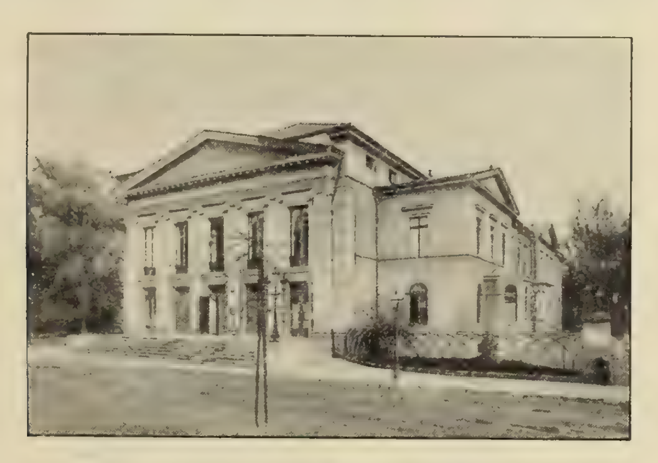


Das herzogliche Hoftheater in Meiningen.



ie ältesten geschichtlichen Urkunden über die theatralische Kunst in der Residenzstadt Meiningen sind zwar nur sehr spärlicher Natur, trotzdem aber hat sich aller Wahrscheinlichkeit nach schon frühzeitig ein reges Kunstleben hier wie überhaupt an den thüringischen Fürstenhöfen entwickelt.

Das jetzige Meininger Hoftheatergebäude wurde 1830—1831 von Herzog Bernhard erbaut und am Tage seines 10jährigen Regierungs-



Herzogliches Hoftheater in Meiningen.

jubiläums am 17. Dezember 1831 mit der Aufführung der Oper Fra Diavolo unter der Privat-Direktion Bethmann eröffnet. Bethmann hatte, wie seine Nachfolger, das Personal für Oper, Schau- und Lustspiel zu stellen und zu unterhalten; dagegen wurde die Kapelle vom Herzog besoldet, ebenso auch einzelne hervorragende Opernkräfte, die dafür auch in Konzerten verwendet wurden. Jahrelang wirkte z. B. in dieser Weise das Ehepaar Viala-Mittermeyer. Um eine gewisse staatliche Aufsicht über das Theater

zu haben, wurde eine Persönlichkeit am Hofe vom Herzog beauftragt, die Vermittelung zwischen ihm und dem jeweiligen Direktor zu übernehmen, da der Spielplan (Oper und Schauspiel) zur Genehmigung vorgelegt werden mußte. Diese Beauftragten waren nacheinander: Assistenzrat Treiber, Hofmarschall von Minutoli und Geheimer Hofrat Gillich.

Die Direktoren wechselten bis zum Jahre 1860 häufig; hervorgehoben sei Direktor Bömly, der in Meiningen in den Jahren 1844—1845 und 1852—1853 Vorstellungen gab.

Im Jahre 1860 wurde die Bühne zu einem unter „herzoglicher Oberverwaltung“ stehenden „Hoftheater“ mit fürstlicher Subvention erhoben und ein Intendant an die Spitze desselben gestellt. Es war dies der zweite Flügeladjutant des Herzogs, Hauptmann (später Ober-Hofmarschall) Freiherr von Stein. Artistischer, vom Herzog ernannter Direktor wurde Dr. Karl Locher, früher Darsteller an der Hofbühne zu Weimar. Auf ihn folgte Direktor Grabowsky.

Nach dem Regierungsantritt des Herzogs Georg II. wurden die Kosten des Theaters ganz auf die herzogliche Schatulle übernommen, und es wurde fortan nur noch das Schauspiel gepflegt. Artistischer Direktor (später Intendanzrat) blieb Grabowsky. Als Intendant fungierte Friedrich von Bodenstedt (1866—1870), der von Herzog Georg von München nach Meiningen berufen wurde. Bodenstedt war eine liebenswürdige Persönlichkeit, voll hoher Pläne, leistete aber weder als dramatischer Dichter noch als Kritiker Hervorragendes und ermangelte auch der Ruhe, Strenge und Willensenergie eines Theaterleiters. Nach seinem Abgange wurde der Herzog selbst der eigentliche Leiter seines Theaters; Ludwig Kronegk trat ihm als Regisseur zur Seite.

Herzog Georg, ein verständnisvoller Freund der dramatischen Kunst, hat sich große Verdienste um das Meininger, wie um das Theater Deutschlands überhaupt, erworben.

Er bevorzugte im Schauspiel das klassische Drama und fand in Fräulein Ellen Franz, die er im März 1873 als Freifrau von Heldburg heiratete, darin eine verständnisvolle, treue Mithelferin, da dieselbe seine Vorliebe für das Theater teilte.



Die Meininger Hofkapelle.

Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands. Ernst Frensdorff, Berlin.

Der Herzog hatte längst eingesehen, „daß die eigentliche Bedeutung des realistischen Darstellungsprinzipes für die dramatische Kunst in der möglichst lebensvollen und charakteristischen Darstellung der dramatischen Werke und ihres geistigen Inhalts durch die allseitigen Mittel der Bühne liege.“ Nicht nur Kostüm und Dekoration, sondern die ganze schauspielerische Darstellung sollten mehr und lebendiger auf das Auge wirken, anstatt, wie früher, vielfach nur durch den rednerischen Teil auf das Ohr. Dem Herzoge war es darum zu tun, aus den dramatischen Werken „die in ihnen enthaltenen charakteristisch-stimmungsvollen und malerischen Elemente“ herausholen und wirken zu lassen, kurz, ein vollkommenes geschichtliches und poetisches Kolorit zu geben.

Ein treffliches Ensemble schauspielerischer Kräfte wurde bald von ihm gebildet, und nach langen mühsamen Einstudierungen und Proben in Meiningen begannen dann im Jahre 1874 die großen Gastspielreisen der „Meininger“, welche bis zum Juli 1890 dauerten.

Dieses Auftreten der Meininger Elitetruppe in und außerhalb Deutschlands war ein theatergeschichtliches Ereignis von größter Tragweite. Eine Bühne, der bis dahin nur eine untergeordnete Bedeutung zuerkannt war, trat plötzlich in den Vordergrund des Interesses und erzielte mit Stücken, welche selbst auf unseren ersten Bühnen nur ausnahmsweise noch Anziehungskraft ausübten, beispiellose Erfolge, nicht nur durch die äußeren Mittel der Inszenierung und Kostüme, sondern auch durch die rein schauspielerischen Darbietungen. Und diese Erfolge fielen in eine Zeit, wo man allgemein über den Verfall der dramatischen Dichtung und Darstellungskunst klagte. Der Grund, daß die „Meininger“ so Großes leisteten, lag mit darin, daß das Meininger Hoftheater mit Recht für die schauspielerische Disziplin und für das Ensemble der Darstellung gegen das Virtuosentum eintrat, welches sich seit lange allzu merklich hervordrängte. Der Umstand aber, daß Herzog Georg die Oper aufgelöst und von seiner Bühne ausgeschieden hatte, alle Aufmerksamkeit auf die möglichst sorgfältige Pflege des rezitierenden Dramas, mit Ausnahme des „Sittendramas“, welches die Demimonde- und Ehebruchsdramen umfaßt, richtete, ist dem Schauspiel ganz besonders zugute gekommen.

Das Prinzip des Meiningenschen Hoftheaters stellte sich in dessen Gastspielen als das Bestreben dar, einheitliche Lebens- und stimmungsvolle szenische Darstellungen bedeutender Werke mit allen Mitteln der Bühne darzubieten. Diese Mittel boten sich ihnen — wie gesagt — teils in der Schauspielkunst, teils in den dekorativen Hilfsmitteln der Bühne.



Lepold Teller.

Es ist zweifellos, daß der sichtbare Teil der dramatischen Darstellung, besonders Dekoration und Kostüme, bei dem Meiningenschen Theater eine hohe künstlerische Ausbildung erfahren hat. Erst später, in völliger Verkennung des Meininger Kunstprinzips, haben blöde und oberflächliche Nachahmer der Meininger ihre ganze Aufmerksamkeit nur auf äußere Ausstattung gerichtet und damit das Wesen der Dichtung und den schauspielerischen Teil in den Hintergrund gedrängt. Aber bei den Meiningern wurde auch die Komposition und der mimische Teil der schauspielerischen Aktion in einer Weise ausgebildet, wie in keinem Theater vorher. Indem die Meininger eine möglichst lebensvolle Darstellung bedeutender Dichter-



Ludwig Barnay.

werke sich zum Prinzipe machten, folgten sie zugleich dem realistischen Zuge der Zeit, welcher dies nur auf dem Wege der Naturwahrheit und der geschichtlichen Wahrheit erreichen zu können glaubte. Herzog Georg hat selbst die Dichtungen aufs sorgfältigste mit einstudiert; er verband damit eingehende Kostüm- und kulturgeschichtliche Studien und entwarf persönlich die Zeichnungen für Kostüme, Dekorationen und szenische Ausstattung. Aber der Ausstattungsluxus wurde unter seiner und seines Mitarbeiters Kronegk Leitung zu stilvoll echter Szenerie, nicht bloß zu hohlem Prunk- und Blendwerk für die Augen, wie später bei manchen Nachahmern der Meininger.



Marie von Moser-Sperner.

Eine unbedingte Hingabe des Darstellers an den darzustellenden Charakter wurde gefordert; gewisse Selbstentäußerung ward daher dem darstellenden Künstler auferlegt, vielleicht hier und da zum Schaden des sich entwickelnden echten und größeren Talentes. Ein starres Festhalten an den sogenannten Rollenfächern wurde endlich verworfen. Die Meininger Regie behielt sich die zweckmäßige Besetzung jeder einzelnen Rolle vor, und dieses Prinzip, weise gehandhabt, erwies sich vorteilhaft sowohl für die Dichtung wie für den Darsteller.

Das Meininger Hoftheater hat während 17 Jahren, von 1874—1890, in 38 Städten 81 Gastspiele gegeben, von denen 20 auf Deutschland, 2 auf Holland, 5 auf Rußland, 5 auf Österreich, 2 auf Belgien und je 1 auf die Schweiz, England, Dänemark und Schweden entfallen. In Berlin, von wo ihre Gastspiele ausgingen, hat es acht Gastspiele mit zusammen 269 Vorstellungen gegeben. In der Reichshauptstadt fand im Jahre 1874,

im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater, das erste Gastspiel der Meininger statt. Ihre Vorstellung des „Julius Cäsar" (am 1. Mai 1874) bildete — wie Karl Frenzel richtig sagt — ein Ereignis in der deutschen Theatergeschichte. Ludwig Barnay spielte den Antonius, Nesper den Cäsar.

Auf Berlin mit 8 Gastspielen folgte Breslau ebenfalls mit 8, Dresden mit 6, Leipzig mit 5, Wien mit 3 u. s. w. „Julius Cäsar" wurde am meisten wiederholt, d. h. von 2591 Vorstellungen 330 mal. Neben „Julius Cäsar" wurden am vollendetsten zur Darstellung gebracht: „Esther", „Der eingebildete Kranke", „Kätchen von Heilbronn", „Fiesko", Wilhelm Tell", „Was ihr wollt", von neueren Stücken Lindners „Bluthochzeit".



Nesper.



Max Grube.

Im Jahre 1890 beschlossen leider die Meininger in Odessa ihre epochemachenden Gastspiele. Zu ihren hervorragendsten Darstellern gehörten, außer den erwähnten Ludwig Barnay und Josef

Nesper: Hermann Nissen, Josef Kainz, Max Grube, Alois Prasch, Wilhelm Arndt, Karl Weiser, Wilhelm Hellmuth-Bräm, Alexander Barthel u. s. w., ferner die Damen: Marie von Moser-Sperner, Amanda Lindner, Adele Pauli, Anna Haverland, Auguste Prasch-Grevenberg, Olga Lorenz, Marie Schanzer (spätere Frau Hans von Bülow) u. s. w. An übergroßen finanziellen Opfern mußten bedauerlicherweise die immer denkwürdigen Meininger Gastspiele auf die Dauer scheitern. Aber ihr Prinzip, wie Frenzel wieder richtig betont, in ihren Darstellungen das Wesen der vorgeführten Dichtung in ihrem Inhalt und ihrem Duft, in ihrer Stimmung wie ihrer Erscheinung zu einem künstlerisch vollendeten Ausdruck zu bringen, in dem sich das Wort des Dichters und das Bühnenbild decken, ist seitdem für alle deutschen Bühnen vorbildlich und maßgebend geworden und hat namentlich dem klassischen Drama zu einer Auferstehung verholfen, gerade in der Zeit, wo die Pessimisten und Revolutionäre in der Literatur seinen Untergang prophezeiten. Nicht minder ist es den Meiningern zu danken, daß die Souveränität des Dichters gegenüber den darstellenden Künstlern wieder anerkannt und aufrecht gehalten wurde.



Ludwig Barnay als Wallenstein.

Leiter der Gastspiele war der bereits erwähnte Regisseur und Direktor (später Geheimer Hofrat) Ludwig Kronegk, welcher ein Jahr nach dem Aufhören derselben starb.

An seine Stelle trat im Jahre 1891 als Direktor des Herzoglichen Hoftheaters in Meiningen der bisherige Regisseur Paul Richard. Zum Intendanten wurde 1895 Dr. Paul Lindau ernannt, er leitete die Hof-

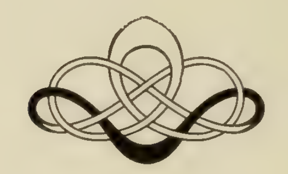


Regiesitzung im Meininger Hoftheater

Ernst Frensdorff, Berlin.

bühne bis zum Februar 1899. Lindau hat „Julius von Tarent" von Leisewitz, „Don Juan und Faust" von Grabbe, „Marie von Schottland" von Björnson, „Das Trauerspiel in Tirol" von Immermann, „Faust" 2. Teil von Goethe, „Der König" von Richard Voß, überhaupt alle besseren Neuheiten von Ibsen, Hauptmann, Björnson u. s. w. zur Darstellung gebracht. Nach seinem Ausscheiden wurde die Leitung des Meininger Hoftheaters ganz in die Hände des Intendanzrates Richard gelegt.

Im ersten Winter seiner erneuten Direktionsführung wurden zwei hervorragende Werke des heimischen Dichters Otto Ludwig zur ersten Aufführung gebracht. „Die Makkabäer" gingen in glänzendster Ausstattung und sorgfältigster Inszenierung im Februar 1900 in Szene. Es folgte „Die Pfarrrose", ein noch niemals auf der Bühne erschienenes Drama, welches s. Z. von den Dramaturgen des Dresdener Hoftheaters wegen Unaufführbarkeit zurückgewiesen war, wie auch aus der Neuzeit noch manches hervorragende theatralische Ereignis zu verzeichnen ist.



Das Stadttheater in Metz.



Die Anfänge der öffentlichen Schaubühne in Metz fallen der Zeit und ihrem inneren Wesen nach mit den gleichen mittelalterlichen Erscheinungen in allen irgend bedeutenderen Gemeinwesen zusammen — doch äußerlich unterschieden von den zentral gelegenen deutschen Städten durch den Umstand, daß, trotz der politischen Zugehörigkeit der drei Bischofsstädte Toul, Verdun, Metz zum alten Reiche, auch in letzterer Stadt die französische Sprache vorherrschend geblieben war. So finden wir hier schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts „les mystères" im regen Gange, von denen das am 14. September 1412 auf der „Place de Change" (jetzt Ludwigsplatz) gegebene „jeu et Hystoire de St. Jean qu'on dit Apocalypse" in den Annalen der Stadt mit Nachdruck hervorgehoben und gepriesen wird.

Noch größeren Zuspruch hatte ein „Passionsspiel" am 3. Juli 1437, das volle vier Tage dauerte, nicht weniger als 53 Akte hatte und eine Menge Chöre von Engeln, Teufeln und Nymphen vorführte. Hohe Gesellschaft, ein Bischof und viele Adlige nebst ungezählten Volksmassen, wohnten dem Riesenschauspiele bei, deren sich ähnliche bis herein zur Schwelle und gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts mehrfach wiederholten. War dabei, im Anfang zumal, der in Abteien und Klöstern zu Metz überaus zahlreich vertretene Klerus tonangebend, so traten als Dichter und Darsteller doch bald auch angesehene Laien, Gerichtsherren, höhere Gemeindebeamte ꝛc. auf. Darüber verlor sich allmählich der religiöse Charakter der Spiele, so daß dieselben mehr und mehr in Volksbelustigungen ausarteten, die dann in große Zechgelage und die ausgelassensten Belustigungen übergingen.

In den politischen Wirren der nächsten Jahrzehnte, bis zur Losreißung von Metz vom Deutschen Reiche, 1552, und noch lange nachher, wird von Wiederaufnahme dramatischer Vorstellungen nichts mehr gemeldet.

Bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts fehlte es bei der fortschreitenden Französierung der Stadt und des Landes nicht an mehr oder minder abenteuernden Wandertruppen aus Westen und dem belgischen Norden, ja aus England, bis endlich, im Wetteifer mit den von König Stanislaus in Nancy zur Pflege der Künste geförderten stolzen Bauschöpfungen, auch der Stadtrat in Metz sich zum Bau eines ständigen Theaters, dem „Hôtel des spectacles", entschloß, welcher 1738 begonnen wurde, — derselbe stattliche Bau, den wir noch heute vor Augen haben und der eins der ältesten Theatergebäude in Deutschland ist. Zwischen zwei Moselarmen auf Pfahlrosten erbaut, beanspruchte aber das Theater, teils wegen mangelnder Geldmittel, teils wegen der unzulänglichen inneren Einrichtungen, lange Jahre bis zu seiner Vollendung, die, strenge genommen, erst im Jahre 1751 eintrat. Der Bau hatte der Stadt im ganzen über ³/₄ Millionen Francs gekostet.

Ursprünglich sah sich trotz allen Widerstrebens die Stadt genötigt, die Theaterleitung selbst zu führen, bis man endlich besserem Rate folgen und die Leitung abwechselnd eignen Direktoren übergeben konnte. Letztere führten das Unternehmen nach Maßgabe der Pariser Muster und Repertoirs mit mehr, öfter noch mit minderem Glücke durch. Häufig geklagt wurde über die verhältnismäßig geringe Theaterlust der Metzer Bevölkerung. Das vielbegehrliche jugendliche Element war überwiegend vertreten, und zwar am kräftigsten durch die Offiziersschüler der „Ecole du génie et d'application".

Deutsche wandernde Operngesellschaften versuchten zwar in den 40er und 50er Jahren ab und zu an der Metzer Bühne ihr Glück, kamen aber in der Regel ein zweites Mal nicht wieder.

Nach dem Erlöschen der Bühnentätigkeit unter französischer Leitung bot die provisorische, bald die definitive Verwaltung des deutschen Bezirks Lothringen alles auf, um die dramatische Kunst und das Theaterinteresse des einheimischen Publikums wieder zu erwecken und zugleich den ästhetischen Anforderungen der neuhinzugekommenen Bevölkerungsteile, der militärischen wie der bürgerlichen, gerecht zu werden. Es war jedoch nicht leicht, die Sache in Gang zu bringen; die Stadt als Eigentümerin konnte nicht umgangen werden, und die Verwaltung derselben zeigte sich wenig geneigt, die Wiedereröffnung des Musentempels ihrerseits zu fördern. Auf eine im

Juli 1871 von dem damaligen Präfekten an die Stadt gerichtete Frage, ob der Wiedereröffnung des Theaters Hindernisse im Wege ständen, erfolgte nach geraumer Zeit und nach Anhörung des Gemeinderats, vom Bürgermeister die Antwort, zunächst seien infolge der vorübergehenden Belegung des Theaters mit Truppen, Reinigungs- und Wiederherstellungsarbeiten im Hause vorzunehmen, für welche die Stadt eine Entschädigung von 16000 Franken beanspruche. Was die früher von der Stadt gewährte Subvention betreffe, so gestatte die finanzielle Lage der Stadt nicht mehr die Gewährung einer solchen, übrigens sei auch schon im Budget des Jahres 1870 das System der Theatersubventionierung aufgegeben worden. Ob die letztere Erklärung den Tatsachen entsprach, mag dahingestellt bleiben; jedenfalls stimmt damit nicht die Auskunft überein, welche der spätere Direktor Heßler bei seiner ersten Anwesenheit in Metz (Anfang Dezember 1871), von dem alten Theaterkassierer über die Verhältnisse des Metzer Theaters erhielt. Danach erhielt das Theater früher (also wohl bis 1870) eine städtische Subvention von 3710 Franken monatlich; es belief sich der Gagenetat auf 12000 bis 14000 Franken monatlich.

Bezeichnend für die damaligen Verhältnisse ist es, daß das Theater zur französischen Zeit weder Bibliothek noch Ausstattungsmöbel hatte. Alle in diese Kategorien einschlagenden Gegenstände waren Eigentum eines Mannes, der sich als „Kostümier" bezeichnete, und wurden von diesem dem jeweiligen Direktor für eine Monatsmiete von 1000 Franken überlassen.

Bei dieser Gelegenheit mag noch eine eigentümliche Vorschrift, betreffend Neuengagement von Mitgliedern, erwähnt werden, welche der Direktor früher zu befolgen hatte. Danach hatte sich jeder Künstler einer Volksabstimmung zu unterwerfen. Dreimal mußte er als Debutant auftreten, und das dritte Debut durfte nicht auf einen Sonntag fallen. Bei dieser dritten Vorstellung erhielt jeder Abonnent einen Stimmzettel, auf dessen beide Hälften die Worte Oui und Non aufgedruckt waren. Im letzten Zwischenakte des Stückes, in dem der Debutant auftrat, warfen nun die Abonnenten den Teil des Stimmzettels, dessen Aufdruck mit ihrer Meinung übereinstimmte, in einen im Foyer aufgestellten und vorher von dem diensthabenden Polizeikommissar verschlossenen Kasten, während die

andere Hälfte des Stimmzettels dem zur Empfangnahme derselben bestimmten Polizeibeamten übergeben wurde. Das Ergebnis dieser Abstimmung wurde vor dem Schluß der Vorstellung bekannt gegeben. War eine nicht genügende Anzahl von zustimmenden Zetteln abgegeben worden, so hatte noch ein viertes Debut stattzufinden, bei dem dann eine entscheidende Abstimmung erfolgte.

In dem Antwortschreiben an den Präfekten hatte die Stadtverwaltung auch erklärt, sie sei nicht gewillt, mit Theaterdirektoren und Unternehmern in Verbindung zu treten, sondern würde es vorziehen, das Haus an die Staatsbehörde zum Preise von 15000 Franken jährlich zu vermieten. Die auf Grund dieser Äußerung gepflogenen Unterhandlungen führten nach Herabsetzung des geforderten Preises auf 10000 Franken zum Abschluß eines Mietsvertrags zwischen Stadt und Präfektur, der, nach Ablauf verlängert, bis zum Jahre 1876 in Kraft blieb. Nach einer am 23. Januar 1872 stattgehabten Probevorstellung wurde in den folgenden Monaten eine Reihe von deutschen Schau- und Lustspielvorstellungen gegeben.

Unterdessen hatte die fortdauernde Verzögerung beim Wiederaufbau des während der Belagerung in Flammen aufgegangenen Theaters in Straßburg bei der obersten Verwaltungsbehörde des Reichslandes den Plan reifen lassen, eine Vereinigung der Theater der größeren Städte des Landes insoweit herbeizuführen, daß dem zur Leitung des Straßburger Theaters bestimmten Direktor Alexander Heßler bei der Erteilung der auf drei Jahre lautenden Konzession für das Straßburger Theater die Aufgabe gestellt wurde, auch in Metz, Kolmar, Mülhausen und Hagenau Vorstellungen zu geben. Für Metz war damit von Anfang an auch die Veranstaltung französischer Vorstellungen in Aussicht genommen.

Während sich die von Direktor Heßler verpflichtete deutsche Opern- und Schauspielgesellschaft in Mülhausen versammelte, trat die französische Schauspielgesellschaft so zahlreich und glänzend, wie sie ein Provinzialtheater in Frankreich wohl niemals gehabt hat, am 1. September 1872 in Metz zusammen. Als erste Vorstellung, die, wie auch die gleichzeitigen Eröffnungsvorstellungen in Kolmar und Mülhausen, durch die Jubelouverture von C. M. von Weber eingeleitet wurde, ging am 15. September 1872 „La Fiammina“ von M. Nehard in Szene.

Anfangs November wechselten die Heßlerschen Gesellschaften ihre Standorte, und die deutsche Opern- und Schauspieltruppe hielt ihren Einzug in Metz, und bereits am 3. November wurde die nun folgende Reihe deutscher Vorstellungen mit Schillers „Maria Stuart" eröffnet.



Stadttheater in Metz.

Große Schwierigkeiten und Unannehmlichkeiten bereitete damals, wie auch heute noch, das alte französische Dekorationsmaterial, welches französischem Bühnenwesen wohl entspricht, für das deutsche und englische Drama mit seinen massenhaften Verwandlungen sich aber sehr ungefügig zeigt. Das Maschinenwesen befand sich damals in erbärmlichem Zustande, in dem auch jetzt noch nicht völlig die erwünschte Besserung eingetreten ist.

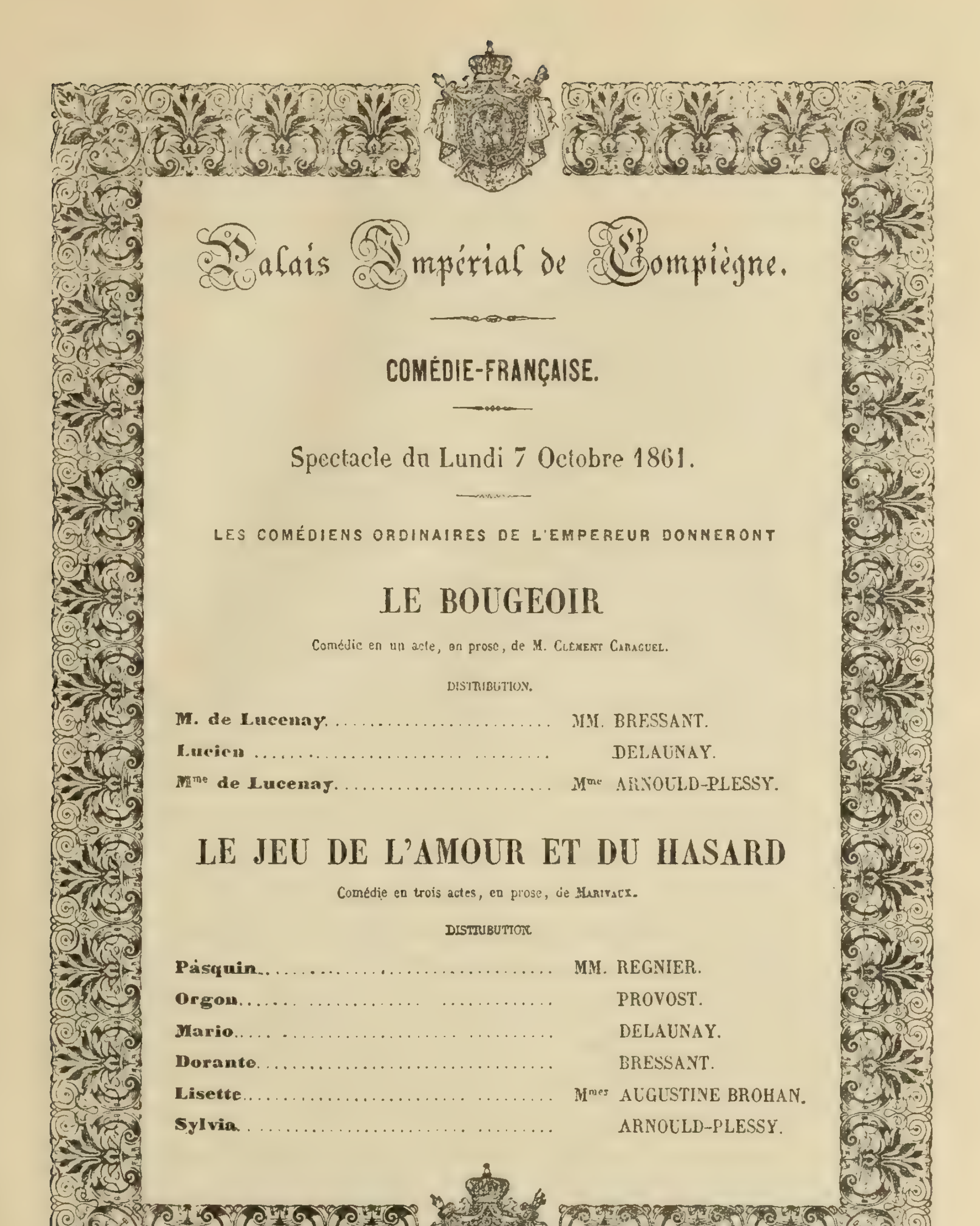
Oper und Schauspiel blieben bis zum 15. März 1873 in Metz, abwechselnd Leistungen bietend, die noch heute bei den älteren Kunstfreunden in angenehmster Erinnerung stehen. Von Künstlern, die zu jener Zeit an der Metzer Opernbühne wirkten, sollen nur genannt werden: Fräulein Barn, dramatische Sängerin; Frl. v. Hasselt-Karpp, Opernsoubrette; Reichmann, Baryton. Aber welche Mittel standen auch Direktor Heßler zur Verfügung!

Mit der im September 1873 erfolgten Eröffnung des Stadttheaters in Straßburg hörten die „Gastspiele der Straßburger Theatergesellschaft" — so wurden sie von Direktor Heßler immer bezeichnet — nun vorläufig

auf, wurden aber, nachdem in der Spielzeit 1873/74 der bereits genannte Direktor Schmitt mit einer deutschen, und Darmand mit einer französischen Gesellschaft Vorstellungen gegeben hatte, im Januar 1875 wieder aufgenommen. In Zwischenräumen von etwa drei bis vier Wochen kam dann die Straßburger Opern- oder die dortige Schauspielgesellschaft nach Metz, um im Laufe einer Woche vier Vorstellungen zu geben. Dieser Modus wurde noch eine Reihe von Jahren, mit Ausnahme der Spielzeiten 1876/77 und 1877/78, in denen Direktor Brauer die Leitung des Metzer Theaters führte, beibehalten. Auch als die Direktionsführung Heßlers in Straßburg 1882 zu Ende ging, setzte dessen Nachfolger, Direktor Amann, die Gastspielserien am Metzer Theater noch kurze Zeit hindurch fort.

Danach trat, nachdem der Landesausschuß zur Bewilligung einer Subvention für das Metzer Theater sich nicht mehr bereit finden ließ, ein Zeitabschnitt mit häufigem Direktionswechsel ein, wofür der Grund auch mit in dem Umstande lag, daß die unumgänglich notwendige städtische Subvention vom Gemeinderat immer nur auf ein Jahr bewilligt wurde und demnach mit den Direktoren ein auf eine längere Zeit lautender Vertrag nicht abgeschlossen werden konnte. Auf Cavon, welcher von 1882—1884 die Direktion führte, folgten Böllert, Brückmann, Hirschfeld und im Herbst 1889 der als mehrjähriger Leiter des Sommertheaters bei der Bürgerschaft besteingeführte Direktor Adolphi. Ihm gelang es, nachdem man sich auch im Stadttheater von seiner Leistungsfähigkeit überzeugt hatte, zuerst, einen Vertrag auf mehrere Jahre mit der Stadtverwaltung abzuschließen und damit ständigere Verhältnisse am Metzer Theater herbeizuführen.

Seit dem Herbst 1896 liegt die Leitung der städtischen Bühne in den Händen des Großherzoglich sachsen-weimarschen Hofschauspielers Dagobert Neuffer, der vom Beginn seiner Direktionsführung an keinen Zweifel darüber aufkommen ließ, daß er seine Aufgabe von einem höheren künstlerischen Gesichtspunkte aus betrachtete, und daß ihm in erster Linie die Hebung des klassischen Repertoirs am Herzen lag. Bei der Vorliebe der Metzer Theaterbesucher für die Oper und der oft genug deutlich zutage tretenden Gleichgültigkeit gegen klassische Dramen, war es nicht gerade leicht, die Unterstützung des Publikums, welches in unserer materiellen Zeit mehr



Palais Impérial de Compiègne.

COMÉDIE-FRANÇAISE.

Spectacle du Lundi 7 Octobre 1861.

LES COMÉDIENS ORDINAIRES DE L'EMPEREUR DONNERONT

LE BOUGEOIR

Comédie en un acte, en prose, de M. Clément Caraguel.

DISTRIBUTION.

M. de Lucenay.......................... MM. BRESSANT.
Lucien.......................... DELAUNAY.
Mme de Lucenay.......................... Mme ARNOULD-PLESSY.

LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD

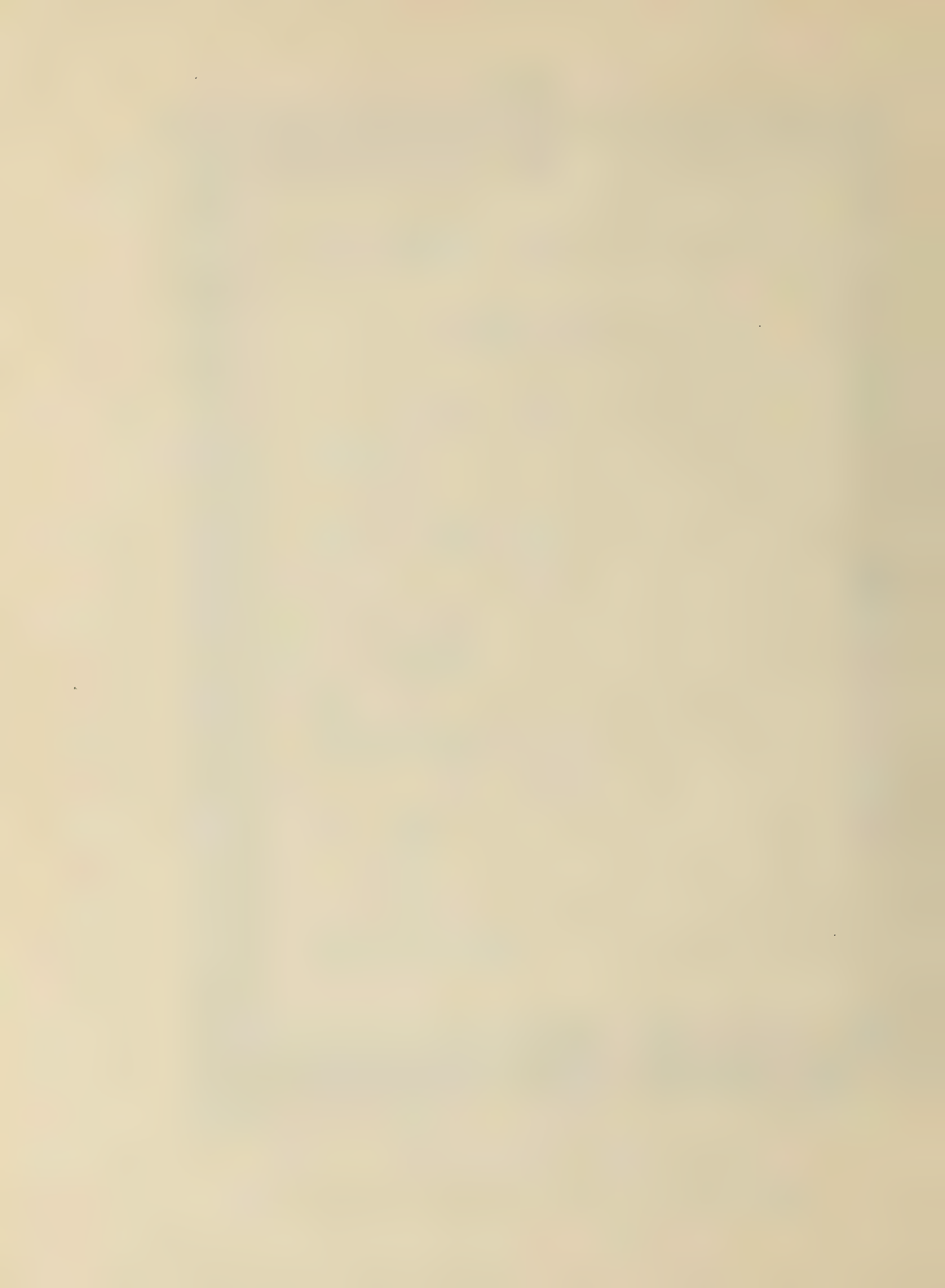
Comédie en trois actes, en prose, de Marivaux.

DISTRIBUTION.

Pasquin.......................... MM. REGNIER.
Orgon.......................... PROVOST.
Mario.......................... DELAUNAY.
Dorante.......................... BRESSANT.
Lisette.......................... Mmes AUGUSTINE BROHAN.
Sylvia.......................... ARNOULD-PLESSY.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue J.-J. Rousseau

Festprogramm aus Anlaß der Zusammenkunft König Wilhelm I. von Preußen mit Kaiser Napoleon III. in Compiègne.
(Das hier nur als interessantes Kuriosum wiedergegebene Original ist auf weißer Seide gedruckt und befindet sich im Besitze des Herrn Major z. D. Louis Noël, Berlin.)



Unterhaltung als Kunstgenuß im Theater sucht, bei diesem Unternehmen zu finden. Rechnet man dazu, daß die Zeit und der Geldbeutel der Eingewanderten, welche doch beim deutschen Theater zumeist in Betracht kommen, durch gesellschaftliche Verpflichtungen, unzählige Vereinsfestlichkeiten, bei denen es selten ohne eine Dilettantenvorstellung abgeht, Liebesmahle, Abschiedsfeiern u. s. w. in Anspruch genommen sind, so erhält man ein Bild der Schwierigkeiten, die sich einem noch nach höheren Zielen strebenden Manne bei seinem Streben, an der äußersten Westgrenze des großen Deutschen Reichs eine dieses Reiches würdige Pflanzstätte deutscher Kultur und deutscher Kunst zu schaffen, entgegenstellen.

Erfolglos sind indes die Bestrebungen des gegenwärtigen Direktors nicht geblieben. Außer bei der leider nur kleinen Gemeinde von allzeit treuen Kunstfreunden hat dessen Wirksamkeit als Theaterleiter, Spielordner und nicht zum wenigsten als darstellender Künstler auch in den weitesten Kreisen Anerkennung gefunden, und es genügt, daß der Name Neuffer als Darsteller auf dem Zettel steht, um das Haus bis zum letzten Platz zu füllen. Die Aufführungen von Halms „Wildfeuer", ferner von „Hamlet", „Tasso", „Don Carlos" sind sprechende Beweise dafür.

Besonderen Dank erwarb sich aber Direktor Neuffer durch die von hohem künstlerischen Geiste durchwehte Anordnung einer Vorstellung zum Besten des in Straßburg zu errichtenden Goethe-Denkmals, in welcher Musik (Ouverture zu „Egmont"), bildliche Darstellung (Goethe in Sesenheim, als lebendes Bild mit Musikbegleitung des Liedes „Kleine Blumen, kleine Blätter") und dramatische Handlung (letzter Akt des II. Teils von „Faust") zu wirkungsvollster Huldigung für den großen deutschen Dichter und Denker vereinigten. Mehr privaten Charakters, aber allen Teilnehmern unvergeßlich war die Feier, welche Direktor Neuffer zur Feier der 150. Wiederkehr von Goethes Geburtstag im parkartigen Garten des während der Belagerung von Metz vom Marschall Bazaine bewohnten Schlosses veranstaltete.

So darf man hoffen, daß es Direktor Neuffer gelingen wird, dem Metzer Theater zu immer höherer Blüte und damit auch zur Lösung seiner eigentlichen und schönsten Aufgabe zu verhelfen, auch bei der eingeborenen Bevölkerung den Sinn für deutsche Poesie und Musik zu verbreiten. –

Das Königliche Hof- und Nationaltheater in München.

Das Theater in München ist erst verhältnismäßig spät in die Reihe jener Kunststätten eingetreten, die auf die Entwicklung der deutschen Bühne einen bestimmenden Einfluß ausübten.*)

Aus dem Mittelalter sind uns nur spärliche Nachrichten über Aufführungen von Mysterien, Moralitäten oder Schulkomödien überkommen. Hat das „Drama" also in München in frühster Zeit keine oder nur sehr geringe Pflege gefunden, so stand es besser um die



Das Königliche Hof- und Nationaltheater in München.

Pflege des „Singspiels", freilich nur des aus Italien herübergekommenen. So waren am Hofe der musikliebenden bayerischen Fürsten schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts italienische Musiker und Sänger, und sie blieben bis spät in das 17. Jahrhundert hinein bevorzugt.

Ein Beweis dafür ist, daß auf Anregung Adelheids von Savoyen, der Gemahlin des Kurfürsten Ferdinand Maria, am 12. Februar 1654

*) Vergl. auch die Zeitschrift „Bühne und Welt". Otto Elsners Verlag, Berlin.

das erste „drama per musica" — eine italienische Oper, betitelt: La Niufa nitrosa — auf dem im „Herkulessaale" der kurfürstlichen Residenz München errichteten Theater zur Aufführung kam.

Also die Oper nahm das ganze Interesse des Publikums in München bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts hinein in Anspruch. Nicht einmal an der durch die Reformation hervorgerufenen literarischen Bewegung hatte das katholische München sofort Anteil genommen; erst durch die glänzend ausgestatteten Jesuitenkomödien wurde das Interesse an dramatischen Spielen wachgerufen.



Clara Ziegler.

Später, nach dem 30jährigen Kriege, traten dann, aber nur vereinzelt und ohne künstlerische Erfolge, herumziehende Schauspielertruppen auf, die auf öffentlichen Plätzen und in Wirtshäusern schlechte Übersetzungen französischer, besonders Molièrischer Stücke, und improvisierte Burlesken aufführten, in denen Hanswurst die Hauptrolle spielte.

Man kann sagen, daß bis zum Ausgange der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts München den Kampfplatz für die Rivalität der vom Hofe unter großen Kosten erhaltenen italienischen Oper und der Jesuitenspiele bildete, welche die alten volkstümlichen geistlichen Farcen und die improvisierten Possen pflegten und förderten. Das deutsche Theater stand dort noch ganz auf mittelalterlichem Fuße.

Die im Jahre 1759 von Maximilian III. Joseph gestiftete Akademie der Wissenschaften brachte hierin Wandel. Kurfürst Maximilian III. Joseph hat das Verdienst, zuerst die französische Komödie und die Burlesken mit dem üblichen Hanswurst verdrängt und 1765 ein ständiges Theater in München errichtet zu haben. Er bemühte sich, jene durch deutsche Stücke mit ausgearbeiteten Dialogen zu ersetzen.

Im Jahre 1770 trat, um den Wandel zum Besseren zu beschleunigen, der ehemalige Rechtskandidat Franz Nieser als dritter Direktor der Schauspielergesellschaft von Lorenzoni und Sartori bei, welche, gleich allen früheren in München spielenden Prinzipalen, ihre Vorstellungen auf dem „Theater beim Faberbräu" in der Sendlinger Straße gaben. Die Gesellschaft führte meistens Burlesken auf. Als nun Nieser im Jahre 1771 allein die Direktion erhielt, gewann er bald ein neues Schauspielerpersonal und eröffnete am 10. November desselben Jahres mit seiner neuen Gesellschaft, die zum Teil gute Kräfte enthielt, das „Theater beim Faberbräu", wo nunmehr nur literarisch wertvollere Stücke gegeben wurden.



Heinrich Vogl. (Jugendbildnis.)

Alsbald empfand auch der Hof immer mehr das Verlangen, von Zeit zu Zeit ein deutsches Schauspiel zu sehen, und für diese Fälle wurde der Nieserschen Gesellschaft das „alte Opernhaus" – so genannt im Gegensatz zu dem „neuen Opernhaus", dem jetzigen Residenztheater – überlassen, das auf dem „Frauenfriedhofe", dem jetzigen Salvatorplatz, stand. Es enthielt drei Reihen Logen und zwei Parterres. In diesem Hause trat Nieser in Gegenwart des Kurfürsten Maximilian III. und der Kurfürstin Anna am 1. März 1773 zum ersten Male auf.

Niesers Verdienste wurden derart anerkannt, daß die Akademie der Wissenschaften ihm am 29. August 1774 eine goldene Medaille mit einem ehrenden Schreiben übersandte.

Nach Niesers Zurücktreten von der Leitung übernahm im Jahre 1776 der Geheime Rat, Kämmerer und Hofmusikintendant Graf Joseph Anton

von Seeau die Oberdirektion des deutschen Theaters auf eigene Rechnung. Direktor Nieser selbst beschränkte sich auf seine schauspielerische Tätigkeit, er gab „komische und polternde Väterrollen“; Appelt war damals erster Heldenspieler und Liebhaber.

Am 8. April 1776 eröffnete Graf Seeau sein Unternehmer, aber schon am 30. Dezember 1777 starb Kurfürst Maximilian III., mit dem die Wittelsbach-Bayerische Linie erlosch. Sein Nachfolger Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz, der ein ausgezeichneter Förderer der Kunst, besonders des Theaters in Mannheim, für das Dalberg, Iffland und Schiller wirkten, war, entließ die ehemalige Niesersche Gesellschaft gegen Entschädigung eines halben Jahresgehaltes und berief die Marchandsche Schauspielergesellschaft von Mannheim nach München. Von der Nieserschen Gesellschaft wurden Appelt, Klemens Huber und Nieser selbst als Schauspieler beibehalten. Graf Seeau blieb vorläufig Intendant.



Therese Vogl.

War das bisherige Unternehmen des Grafen Seeau ein privates, so wurde das deutsche Schauspielhaus in München nun ein Hoftheater. Am 6. Oktober 1778 wurde die „National-Schaubühne“ im alten Opernhause eröffnet. Direktor Marchand, von dem auch Goethe, der ihn mit seiner Gesellschaft 1775 in Frankfurt a. M. sah, günstig urteilte, erwarb sich manche Verdienste um das Theater in München.

Am 23. Mai 1780 absolvierte dort Fr. L. Schröder mit der Rolle des Hamlet ein erfolgreiches Gastspiel; mit seinem König Lear vom 2. Juni erschütterte er geradezu Hof und Publikum in München. Im Jahre 1793 übernahm Lambrecht an Marchands Stelle die artistische Direktion, doch gab er sie schon 1795 wieder auf. An seine Stelle trat Zuccarini, der, wie



Franz Nachbaur.

Lamprecht, ein tüchtiger Schauspieler war und, wie jener, unter Schröder in Hamburg gelernt hatte. Aber er vermochte das Schauspiel nicht zu frischem Leben zu erwecken.

Am 16. Februar 1799 starb Kurfürst Karl Theodor, mit dem die Neubach-Sulzbacher Linie der regierenden Dynastie erlosch. Die Kurwürde ging damit auf die Zweibrücker Linie über. Kurfürst Maximilian IV. Joseph (1799—1825) erhöhte die jährliche Subvention für das Theater von 35000 auf 39000 Gulden. Der allem Kunstsinn fremde Graf Seeau, welcher aber auch mit dieser Summe nicht auskommen zu können glaubte, legte seinen Posten nieder. Die Intendanz ging nun an eine Kommission über, an deren Spitze der Bücherzensurrat und Dichter Franz Babo stand. Diesem gelang es, „aus den Trümmern eines artistischen und materiellen Bankerotts eine neue Schöpfung hervorzurufen" und das Münchener Theater auf eine würdige Stufe zu heben.



Nannette Schechner.

Das neue Opernhaus, in dem das Schauspiel nun seinen ständigen Sitz erhielt,

war nach den Plänen des Hofbaumeisters Franz von Convillier d. Ä. im Jahre 1751 erbaut und am 12. Oktober 1775 eröffnet worden. Das Haus faßte freilich kaum 900 Personen.

Als artistischer Direktor wurde unter Babo der Schauspieler Heinrich Beck von Mannheim nach München berufen, der die Leitung aber schon 1800 niederlegte. Die Direktorstelle wurde nicht wieder besetzt.



Auguste Stich.

Im Jahre 1802 ging die Hoftheaterverwaltung an das kurfürstliche Kabinett über, und 1805 wurde Babo definitiv zum Intendanten ernannt. Seit dem 1. Januar 1806, mit welchem Tage der Kurfürst den Königstitel als Maximilian Joseph I. annahm, erhielt das Münchener Theater den Namen „Königliches Hof- und Nationaltheater.“ Fünf Jahre später, im Jahre 1810, trat Babo von der Intendanz zurück; sein Nachfolger wurde Delamotte.

Seit 1801 schon hatte man sich mit dem Gedanken beschäftigt, ein neues und größeres Theater zu erbauen. König Maximilian gab endlich im Jahre 1810 von Paris aus den Befehl, nach dem Muster des dortigen Odeons ein neues Gebäude zu errichten, mit dessen Herstellung Professor Karl von Fischer betraut wurde, und zu dem Kronprinz Ludwig am 26. Oktober 1811 den Grundstein legte. Am 10. Oktober 1812 wurde dann noch ein zweites, nach den Plänen des Baudirektors D'Herigoyen erbautes Theater vor dem Isartore eröffnet, das Direktor Weinmüller mit seiner Schauspieler-Gesellschaft bezog. Auch hier spielte übrigens ein Teil der Hofschauspieler mit, weil auch dieses Institut der Hoftheaterintendanz unterstellt war. Die Errichtung dieser, nur ein leichtes Repertoir aufweisenden Bühne hat dem Hoftheater mit der Zeit einen beträchtlichen Schaden nach innen und außen zugefügt. König Ludwig I.

(1825—1848) löste daher diese zweite Bühne bald nach seinem Regierungsantritt wieder auf.

Durch den Vertrag von Ried am 8. Oktober 1813 hatte Bayern dem Rheinbunde entsagt; nach dem Pariser Frieden wurden Bildung und Aufklärung gefördert, dabei aber viele und nicht immer die besseren französischen Einrichtungen nach Bayern verpflanzt. Am 12. Oktober 1818 konnte endlich auch das neue Theater eröffnet werden. Das neue „Königliche Hof- und Nationaltheater" kostete dem Staate rund 1 920 000 Gulden. Für die große Oper und das Ballett eignete es sich vortrefflich, der Pflege des Schauspiels aber traten die großen Räume mehr oder weniger hemmend entgegen. Neue künstlerische Kräfte wurden verpflichtet, so ward im Jahre 1819 für das Fach der tragischen Liebhaberinnen Charlotte Pfeiffer engagiert.



Wilhelm Vespermann.

Im Jahre 1821 trat Delamotte die Intendanz an Joseph Stich ab. Stich gewann zwei Kräfte ersten Ranges, die Koloratursängerin Katharin Sigl und den Schauspieler Ferdinand Eßlair. Im Jahre 1823, am 14. Januar, brach leider zwischen 7 und 8 Uhr während der Vorstellung von Méhuls „Beide Füchse" ein Brand in dem neuerbauten „Königlichen Hof- und National-Theater" aus, der es in Asche legte. Erst am 16. Februar wurden die Vorstellungen im „Residenztheater" wieder aufgenommen.

Der Wiederaufbau des Hof- und National-Theaters wurde dem Architekten Leo von Klenze übertragen, der denselben mit einigen Abänderungen nach den Plänen K. von Fischers ausführte. Die Kosten übernahm die Stadt und bewilligte außerdem 80 000 Gulden für die neu zu

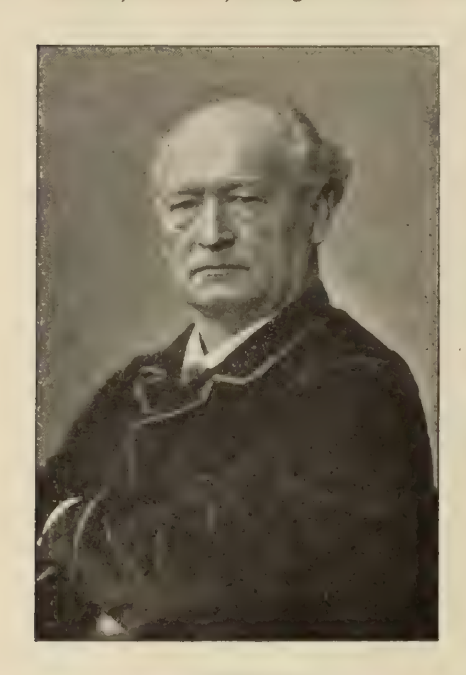
beschaffende Garderobe. Im Jahre 1823 wurde Intendant Stich in den zeitlichen Ruhestand versetzt, und am 1. Oktober d. J. wurde Klemens Freiherr von Weichs zum Intendanten „der Hofbühne" ernannt. Ihm fehlten aber bei allem guten Willen die nötigen praktischen Theaterkenntnisse. Daher trat schon 1824 an seine Stelle Freiherr von Poissl (bis 1833). Obwohl der jährliche Zuschuß zum Theater schon 78000 Gulden betrug, hinterließ Poissl seinem Nachfolger noch eine Schuldenlast von 45000 Gulden.



Francilla Pixis.

Der Wiederaufbau des „Königlichen Hof- und Nationaltheaters" wurde indes mit großem Eifer betrieben. Der Maler Hermann Neefe ward von Wien berufen, der im Verein mit den Münchener Malern Jos. Klotz, Mich. Schnitzler, Simon Quaglio und Georg Fries die reichen Bühnendekorationen schuf. So konnte am 2. Januar 1825 dieses Theater wieder im Beisein des Königs Max Joseph und der Königin Karolina eröffnet werden. Es war ein prächtiger Bau. Unter der Regierung von kunstbegeisterten Königen wurden hier in der Folgezeit die unsterblichen Meisterwerke der klassischen Dichter wie Werke neuerer Autoren aufgeführt. Eine große Schar Künstler ersten Ranges haben im Laufe der Zeit dieser Bühne Glanz verliehen. Unter den an der Hofoper engagierten Kräften befanden sich: Nannette Schechner, Frau Metzger-Vespermann, die Sänger Brizzi, Mittermayr, Pellegrini, Dr. Härtinger, Kindermann u. a. An der Spitze des Orchesters standen Komponisten, wie Peter Winter und später Franz Lachner. Auch das Schauspiel zählte Namen von bestem Klange, so: Eßlair, Vespermann, Urban, Charlotte von Hagn, Charlotte Birch-Pfeiffer u. s. w.

Am 13. Oktober 1825 starb König Maximilian I. Ihm folgte König Ludwig I. (1825–1848). Er ernannte am 1. März 1833 Karl Theodor von Küstner, bisher in Darmstadt, zum Intendanten des neuen „Hof- und Nationaltheaters" in München. Durch Gesetz vom 1. Juli 1834 ging fortan der Etat des Hoftheaters auf die Zivilliste des Königs über; nur die bauliche Unterhaltung verblieb dem Staatsetat. Im Jahre 1842, nach einer künstlerisch ersprießlichen Tätigkeit folgte von Küstner einem Rufe nach Berlin. Er hinterließ seinem Nachfolger Eduard Graf von Yrsch ein stattliches Kunstpersonal und eine wohlgeordnete Verwaltung. Theodor von Küstner hat über seine langjährige Tätigkeit in seinem Buch „Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung", Leipzig 1853, berichtet. Er erwarb sich später neue große Verdienste durch Einführung des Bühnen-Kartell-Vereins und der Tantièmen für dramatische Dichter.



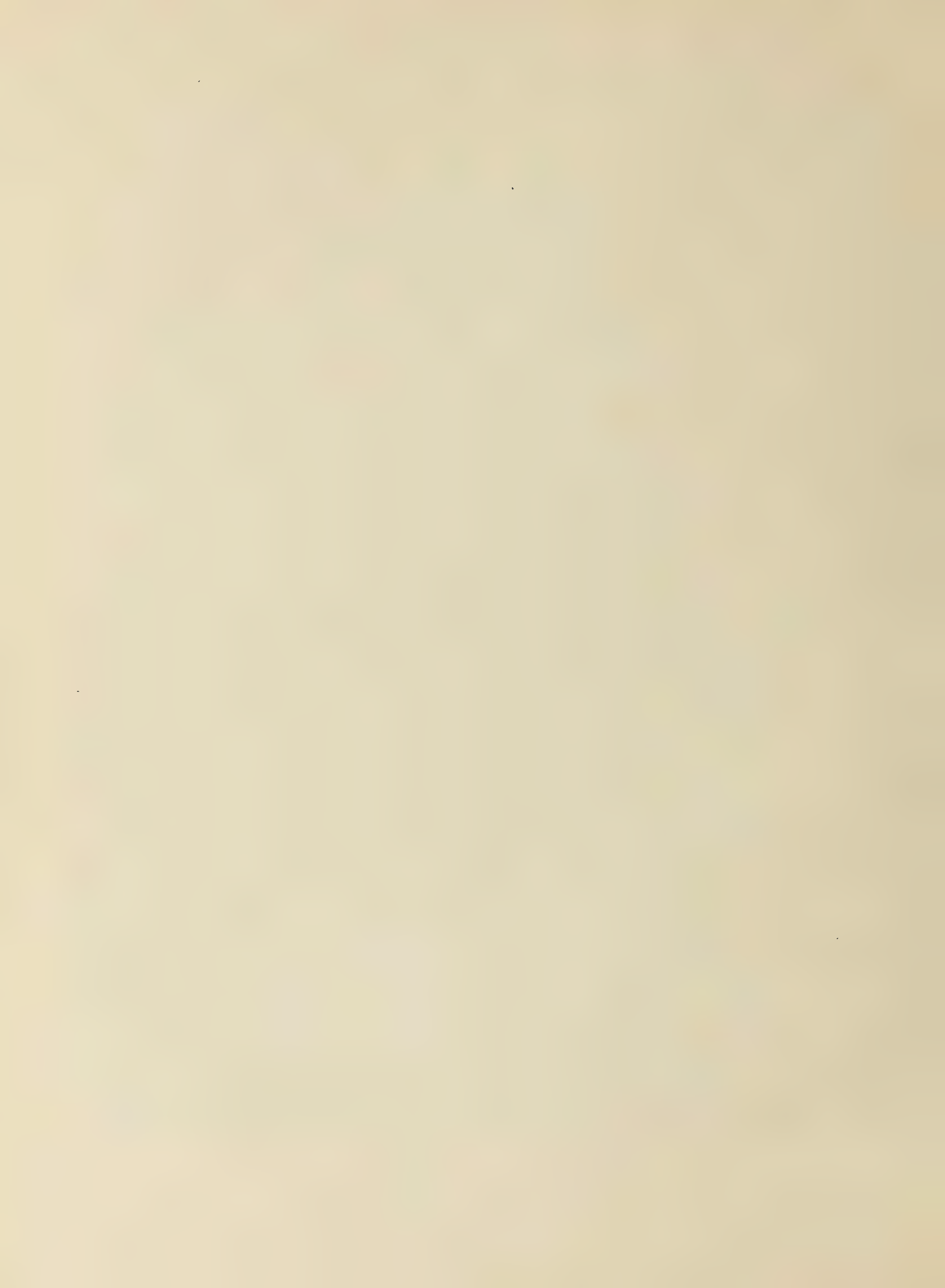
Kindermann.

Im Jahre 1848 wurde dem Freiherrn von Poissl die Intendanz zum zweiten Male übertragen, aber schon am 3. Juli 1848 trat er sein Amt wieder an den Freiherrn von Frays ab (bis 1851).

Die Ereignisse von 1848 und die Abdankung König Ludwigs I. am 20. März desselben Jahres hatten König Maximilian II. auf den Thron berufen (1848—1864). Wie sein Vater in der Kunst, so gedachte er in der Wissenschaft dem Lande einen mächtigen Aufschwung zu geben. Er berief eine Reihe ausgezeichneter Gelehrter, sowie die Dichter Geibel, Bodenstedt, Hopfen u. s. w. nach München und begründete 1858 die historische Kommission. Im Jahre 1851 ernannte König Max II. Franz Dingelstedt zum Intendanten des Hoftheaters, welches nun einen neuen



Lola Montez, Gräfin von Landsfeld.
Nach einem Gemälde von Jules Laure.





Haus der Gräfin Landsfeld (Lola Montez).

Aufschwung erlebte. Unter ihm fanden die Klassiker eifrige Pflege, und das Theater wurde um eine Reihe wertvoller Stücke bereichert. Auch andere wichtige theatergeschichtliche Ereignisse sind aus dieser Zeit zu verzeichnen. So wurde im Jahre 1852 Therese Döllinger als zweite Liebhaberin engagiert; Franz Lachner wurde Generalmusikdirektor. Im Jahre 1853 trat Friedrich Haase in das Schauspiel ein; 1854 wurde das erste Aufsehen erregende „Gesamtgastspiel" veranstaltet. Dasselbe sollte während der Münchener Industrieausstellung den aus allen Staaten herbeigeeilten Fremden eine Reihe vorzüglicher klassischer Dramen



Marie Damböck.

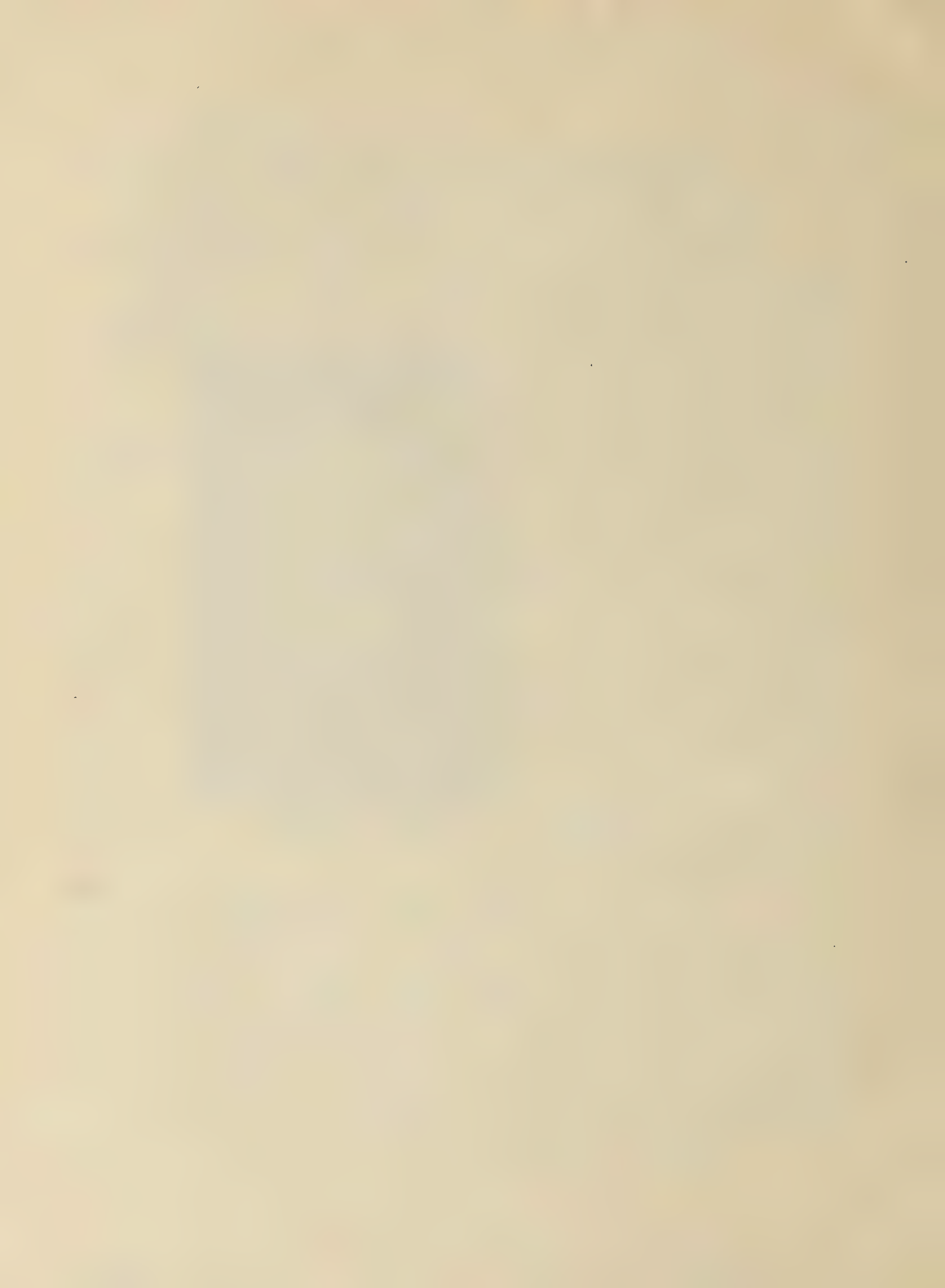
vorführen. Unter den Mitwirkenden befanden sich: Luise Neumann, Amalie Haizinger, Julie Rettich, Marie Seebach; ferner Heinrich Anschütz, Karl La Roche, Theodor Döring, Hermann Hendrichs, Theodor Liedtke, Wilhelm Kaiser, Heinrich Schneider, Emil Devrient; von Münchenern spielten mit: Konstanze Dahn, Marie Dahn-Hausmann, Marie Damböck, Friedr. Dahn, Friedrich Haase, Karl Jost, Adolf Christen und Ferd. Lang. Mitglieder der Hofbühne wurden ferner Klara Ziegler, Ernst Possart, Rüthling, Herz u. s. w. Dingelstedt leitete die Bühne von großen literarischen Gesichtspunkten aus. Am 1. Februar 1857 wurde er pensioniert; an seine Stelle trat wieder Freiherr von Frays. Im Jahre 1860 aber erhielt Frays schon die erbetene Entlassung; der Theatersekretär Wilhelm Schmidt besorgte fortan die Geschäfte. Er wurde im Jahre 1862 zum Intendanzrat ernannt. Bereits 1864 folgte auf König Max II. sein noch nicht 19 Jahre alter, kunstbegeisterter Sohn, König Ludwig II.



Heinrich Vogl.

Aus seiner Regierungszeit ist eine Fülle von theatergeschichtlich Wichtigem hervorzuheben. So machten 1865 Eugen Gura und Heinrich Vogl an der Hofbühne ihre ersten theatralischen Versuche, und am 11. Juni desselben Jahres fand auf der Münchener Hofbühne die erste Aufführung von „Tristan und Isolde“ statt. Richard Wagner, durch König Ludwig II. nach München berufen, wohnte der Vorstellung persönlich bei. Die Aufführung war eine nationale Tat. Obschon der Meister durch Haß, Neid und Beschränktheit später wieder gezwungen wurde, in die Verbannung zu ziehen, blieb das „Münchener Hof- und Nationaltheater“ seiner Mission treu und brachte in der Folgezeit auch „Die Meistersinger“, dann „Rhein-

Autogramm von König Ludwig II. von Bayern.



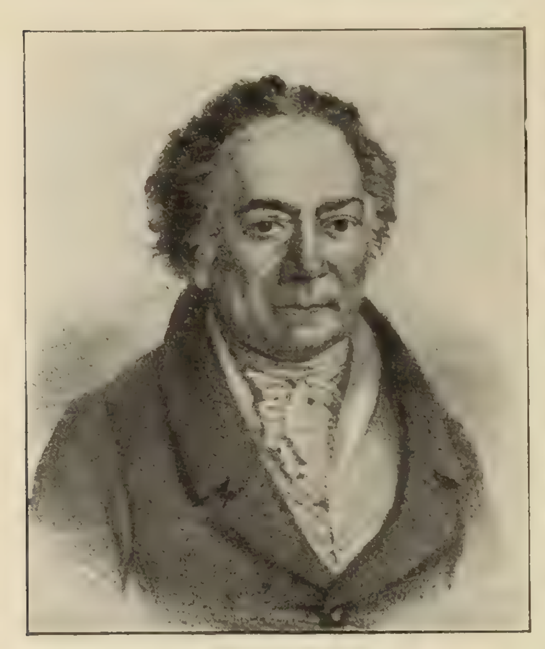
gold“ und die „Walküre“ zur Aufführung. Im Jahre 1867 wurde Hans von Bülow zum Hofkapellmeister der Oper ernannt, und am 21. November 1867 wurde der damalige Hofmusikintendant Karl von Perfall mit der gesamten Leitung der Königlichen Hoftheaterintendanz betraut. Im nächsten Jahre wurde für die Oper Franz Nachbaur engagiert; dagegen ging im Jahre 1869 die Mallinger nach Berlin.

Karl von Perfall veranstaltete zuerst Vorstellungen zu ermäßigten Preisen, eine Einrichtung, die vielfach von anderen Theatern nachgeahmt wurde. Auch wurden unter Perfall im Jahre 1868 zum ersten Male die Theaterferien eingeführt, denn früher war ununterbrochen das ganze Jahr gespielt worden. Im Jahre 1869 erfolgte der vollständige Umbau der Bühne des „Hof- und Nationaltheaters“ unter der Leitung des Hoftheatermaschinisten Karl Brandt. Auch mit dem Proszenium und dem Orchester wurden wesentliche Veränderungen vorgenommen. Dem Umbau der Bühne folgte die Einführung der elektrischen Beleuchtung. Im Jahre 1870 kaufte König Ludwig II. das neuerstandene „Münchener Volkstheater“ an; es erhielt dann am 15. Oktober 1873 den Titel „Königliches Theater am Gärtnerplatz“ und trat eine Zeitlang auch unter die Intendanz des Herrn von Perfall. Hier wurde nur das Volksstück, das Lustspiel mit seinen Unterarten und später auch die Operette gepflegt. Am 1. Februar wurde Ernst Possart zum Schauspielregisseur des „Hof- und Nationaltheaters“ ernannt. Fortan fand eine Ausscheidung der für das „Hof- und Nationaltheater“ und der für das „Residenztheater“ geeigneten Stücke statt; es war dies ein zur Hebung der Schauspielkunst wichtiger Schritt. Im „Hof-



Frau Hertzog als Columbine.

und Nationaltheater" gelangten nunmehr nur die Oper, wie die großen Schau- und Trauerspiele zur Aufführung; alle übrigen Schau-, Lust- und Trauerspiele wurden für das „Königliche Residenztheater" bestimmt. Im Jahre 1875 wurde an Stelle Klara Zieglers Magda Irschik für das Fach der Heroinen engagiert, und Hedwig Kindermann trat in die Oper ein.



Georg Gern.

Anfang Oktober 1878 wurde das 100jährige Bestehen des „Königlichen Hof- und Nationaltheaters" gefeiert, denn am 6. Oktober 1778 war die „National-Schaubühne" in München auf Grund der Verordnung des Kurfürsten Karl Theodor vom 24. August 1778 im „Alten Opernhause" nächst der Salvatorkirche eröffnet worden. Auf Possarts Anregung hin wiederholte man im Sommer 1880 die „Gesamtgastspiele"; Stücke von Goethe, Schiller, Lessing, Kleist und Shakespeare wurden gegeben. Von auswärtigen darstellenden Künstlern wirkten mit: Charlotte Wolter, Marie Straßmann-Damböck, Josephine Wessely, Friedr. Kraftel, Joseph Lewinsky, Emmerich Robert, Adolf Sonnenthal, Siegwart Friedmann, Minona Frieb-Blumauer, Gustav Berndal, Ludwig Barnay, Dr. Aug. Förster, Franziska Ellmenreich, Pauline Ulrich, Friedrich Dettmer, Friedr. Haase u. s. w.

Nach dem Tode König Ludwig II. ergriff Prinz Luitpold im Jahre 1886 die Zügel der Regentschaft. Der Prinzregent hat überall fördernd und segensreich für die Kunst gewirkt, und unter seiner Regierung konnte sich Karl von Perfall noch manche Verdienste um die Münchener Hofbühne erwerben. So hat er die „Bühnenreform" gefördert. Am 1. Juni 1889

wurde Perfalls Reformbühne mit „König Lear" eröffnet. Vermittelst der szenischen Einrichtung der Reformbühne, welche eine beliebige Zahl von Verwandlungen geräuschlos, ohne jede Unterbrechung und ohne jede Störung der Illusion, bewerkstelligen konnte, ist es möglich, die verwandlungsreichsten



München.

K. Hof- und National-Theater.

Donnerstag den 1. Juli 1880.

Ausser Abonnement.

Als Eröffnungsfeier des Gesammt-Gastspiels:

Leonoren-Ouverture (in C Nr. 3) von Beethoven.

Fest-Gruss, verfasst und gesprochen von Ernst Possart.

Huldigungs-Marsch von Richard Wagner.

Wallensteins Lager.

Schauspiel in einem Aufzuge von Schiller.

Musik von Destouches.

In Scene gesetzt vom K. Direktor Herrn Possart.

Personen:

Rolle	Darsteller
Wachtmeister } von einem Terzkyschen Regiment	Herr Brulliot.
Trompeter } von einem Terzkyschen Regiment	Herr Keller.
Konstabler	Herr Leigh.
Holkische Jäger	Herr Häusser. Herr v. Pindo.
Kürassier von einem wallonischen Regiment	Herr Knorr.
Kürassiere von einem lombardischen Regiment	Herr Bausewein. Herr Tomschitz.
Buttlerische Dragoner	Herr Fuchs. Herr Schneider. Herr Mayer.
Scharfschützen	Herr Nachreiner. Herr Mikorey.
Uhlan	Herr Reithmeyer.
Arkebusiere vom Regiment Tiefenbach	Herr Lang. Herr L. Dahn. Herr Dellinger.
Kroaten	Herr Hofpauer. Hr. Frauendorfer.
Rekrut	Herr Schlosser.
Bauer	Herr Pfadisch.
Bauernknabe	Fräulein Weittinger.
Kapuziner	Herr Davideit.
Soldatenschulmeister	Herr Wirsing.
Marketenderin	Fräulein Lanzlott.
Aufwärterinnen	Fräulein Heil. Fräulein Dandler.
Soldatenjunge	Kl. Rossmeier.
Bürger	Herr Sigl.

Preise der Plätze:

Platz	Preis
Ein Parketsitz	6 M. — Pf.
Ein nummerirter Balkonsitz, Vorderplatz	8 M. — Pf.
Ein nummerirter Balkonsitz, Rückplatz	6 M. Pf.
Ein nummerirter Vorderplatz im I. Rang	6 M. 50 Pf.
Ein Rückplatz im I. Rang	6 M. Pf.
Ein nummerirter Vorderplatz im II. Rang	6 M. 50 Pf.
Ein Rückplatz im II. Rang	6 M. — Pf.
Ein nummerirter Vorderplatz im III. Rang	5 M. — Pf.
Ein Rückplatz im III. Rang	4 M. — Pf.
Ein nummerirter Vorderplatz im IV. Rang	3 M. — Pf.
Ein Rückplatz im IV. Rang	2 M. 50 Pf.
Stehplatz im Parket	3 M. — Pf.
Parterre	1 M. 60 Pf.
Galerie	— M. 80 Pf.

Die Kasse wird um sechs Uhr geöffnet.

Anfang um sieben Uhr. Ende gegen neun Uhr.

Freitag den 2. Juli. Im K. Hof- u. National-Th.: **Gesammtgastspiel.** Erste Vorstellung: **Die Piccolomini**, Schauspiel von Schiller. **Samstag** 3. (Hofth.): **Gesammtgastspiel.** Zweite Vorstellung: **Wallensteins Tod.** **Sonntag** 4. (Hofth.): Ausser Abonnement: **Don Juan.** (Res.-Th.): Ausser Abonnement: **Hans Lange.**

K. Hof- und Universitätsbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.

Stücke Shakespeares, ohne Änderung und ohne die üblichen Zusammenlegungen, genau in der Szenenfolge des Originales vorzuführen. Infolge der bedeutenden Zeitersparnis, welche der Wegfall der Verwandlungspausen und die Abkürzung der Aktpausen gewährte, war ferner die Möglichkeit

gegeben, von dem sonst mit Rücksicht auf die Zeitdauer der Vorstellung eingeführten Streichen Abstand zu nehmen und das betreffende Werk, wenn möglich, völlig ungekürzt auf die Bühne zu bringen.

Die Vorteile, welche die neue Bühne nach dieser Seite bot, mußten in der Tat für einen intelligenten artistischen Leiter verlockend sein. So gingen denn „König Lear", die beiden Teile von „Heinrich IV", „Heinrich V.", „Was ihr wollt", „Macbeth", „Wintermärchen" und „Romeo und Julie", unverändert und von Kleinigkeiten abgesehen unverkürzt über die Münchener Bühne; Shakespeare wurde, wie man sich auszudrücken beliebte, „in seiner originalen Größe und Reinheit" dem Publikum vorgeführt.



Wilhelm Brandes.

Indes bei allen Irrtümern, bei allem Unvollkommenen, dem die Münchener Bühnenreform wie alles Irdische unterworfen war: zweierlei hat sie gebracht, das in hohem Grade wertvoll war und das belehrend auf die übrigen Theater wirken konnte. Das eine war, daß die neue Bühneneinrichtung in unwiderleglicher und überzeugendster Weise gezeigt hat, welchen unschätzbaren Vorteil nicht nur die Vermeidung des Zwischenvorhangs und die Raschheit der Verwandlungen, sondern auch die möglichste Verkürzung der Aktpausen für die Wirkung der dramatischen Kunst gewährt. Das zweite war der unleugbar richtige Grundgedanke, auf dem das System der Bühnenreform sich aufbaute: der Gedanke, daß alles im Theater auf einem stillschweigenden Kompromiß beruht, daß die szenische Kunst selbst bei der vollendetsten Technik niemals daran denken kann, ein vollkommenes Bild von Natur und Wirklichkeit zu geben, daß in allen Fällen von der Phantasie des Zuschauers die ergänzende Arbeit gefordert werden darf. Aus dieser Tatsache ergibt sich



Paul Heyse.

die Mahnung an die Bühnen, in stetem Bewußtsein der Grenzen ihres Könnens sich der richtigen Maßhaltung in der szenischen und dekorativen Ausstattung zu befleißigen.

In beiden Punkten wird an unseren Theatern teilweise unverantwortlich gesündigt. Eine wirksame Abhilfe kann nur beide Punkte zugleich ins Auge fassen, denn beide hängen auf das Innigste miteinander zusammen.

Es wäre der schönste Segen, den die Münchener Bühnenreform unserem Theaterleben bringen könnte, wenn sie dahin wirkte, daß in der äußeren Ausstattung ein heilsames Maßhalten Platz griffe, eine gewisse Reaktion innerhalb des bewährten Systems, daß vor allem in den klassischen Stücken, die häufige Verwandlungen erfordern, die Frage nach dem Maß der Ausstattung stets im Hinblick und mit Rücksicht auf die Möglichkeit rascher Verwandlungen beantwortet würde. . .

Perfall trat im Jahre 1893 von seinem Posten zurück. Seit 1895 wurde Ernst v. Possart Intendant des Königlichen Hoftheaters in München. Bereits 1893 wurde Possart, nachdem er 1872 zum Regisseur, 1875 zum Oberregisseur aufgerückt war, zum Generaldirektor ernannt. Unter ihm hat das Hof- und Nationaltheater eine stetig fortschreitende Entwicklung gehabt.



Eduard Lindemann.

Das „Münchener Hoftheater", welches 1778 als „Nationalschaubühne" begründet wurde, hat während seines mehr als 120jährigen Bestehens 13 Intendanten an seiner Spitze gesehen. Die Mehrzahl derselben waren Beamte oder Kavaliere. Fünf nur haben durch ihre Direktionsführung Anspruch auf künstlerische Bedeutung: Freiherr M. von Balbo, Theodor von Küstner, Franz von Dingelstedt, Freiherr von Perfall und Ernst von Possart, der auch ein genialer Schauspieler ist. Possarts Shylock, Nathan, Mephisto, Antonio im „Tasso" sind Musterleistungen auf dem Gebiete des Dramas geworden. Als Theaterleiter hat Ernst von Possart sich nicht minder große Verdienste erworben. Er brachte die Opern Mozarts zum ersten Male nach dem Original in neuer Inszenierung und Ausstattung auf die Bühne; er hat Richard Wagners Opern in glänzender Aufführung gegeben; er hat auch dem Schauspiel ernsten Fleiß gewidmet. Das Jahr 1895, das zweite, nachdem v. Possart zum Generalintendanten ernannt worden war, brachte das jähe Ende Heinrich Kepplers, der seit 14 Jahren der Liebling der Münchener und aller Fremden war. Im Konversationsstück war er besonders hervorragend und unzählige Male hatte er mit Klara Heese die Hörer hingerissen. Er leitete als Oberregisseur die Inszenierung der meisten Konversationsstücke und Lustspiele.



Freiherr von Perfall und Ernst von Possart.

Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands. Ernst Frensdorff, Berlin.

Im Jahre 1900 verlor die Oper den Zeugen ihrer größten Triumphe, Heinrich Vogl, der mehr als 35 Jahre der Münchener Hofbühne angehört hatte. Er war ein Wagnerinterpret ohnegleichen, aber auch die Partien eines Johann von Leyden, Eleazar, Don Ottavio im „Giovanni" brachte er musterhaft zur Darstellung.



Franz Nachbaur junior.

Im Jahre 1905 trat Ernst von Possart zurück, und der Oberst und Generalstabschef in Würzburg, Freiherr v. Speidel, wurde sein Nachfolger.

Das „Königliche Hof- und Nationaltheater" in München befindet sich an der Ostseite des Max-Joseph-Platzes. Es ist eines der größten Theater Deutschlands; 44 m hoch, 57 m breit und 101 m tief (die Bühne allein ist 29 m breit und 35 m tief) und faßt 2200 Zuschauer. Es wurde nach dem Brande im Jahre 1823 in seiner früheren Gestalt von Klenze in 11 Monaten wieder aufgebaut. Das Gebäude hat einen Portikus von 8 korinthischen Säulen, in den Giebelfeldern Fresken nach Schwanthalerschen Zeichnungen, im oberen: Pegasus und die Horen, im unteren: Apoll und die Musen. Außer dem bereits erwähnten „Theater am Gärtnerplatz" besitzt München noch das „Deutsche Theater" und seit 1901 das „Prinzregenten-Theater" im Osten Münchens, einen Prachtbau von der Firma Heilmann und Littmann von 1900—1901 ausgeführt. Das Prinzregenten-Theater, welches ein Konsortium reicher Finanzleute hat erbauen lassen, ist der Königlichen Intendanz für eine Reihe von Jahren unter liberalen Bedingungen zur Verfügung gestellt worden. Es ist nach dem Muster des Bayreuther Festspielhauses errichtet worden; es soll der großen Oper eine würdige Heimstätte bieten und ist mit allen Neuerungen moderner Bühnen-

technik versehen. Ein eigener Dekorationsfundus wird vorerst nicht angeschafft; es sollen die Dekorationen der Königlichen Hofbühne Verwendung finden.

Die Hauptkräfte des „Königlichen Münchener Hof- und Nationaltheaters" waren unter Possart im Schauspiel die Damen: Marie Dahn-Hausmann, die über 50 Jahre der Münchener Hofbühne angehört, Marie Conrad-Ramlo, die erste „Nora" der deutschen Bühnen, Klara Heese (Salonheldin), Frl. Anna Dandler (Cordelia, Gretchen, Julia), Frau Herzfeld-Link, Fräulein Schwarz, Fräulein Werner, Fräulein Gieseke, Fräulein Swoboda, Fräulein Paula Richter, Fräulein Brünner, Fräulein Emma Berndl und das Ehrenmitglied Frau Klara Ziegler, die zeitweilig noch auftritt; ferner die Herren: Karl Häusser (Falstaff, Mephisto, Illo u. s. w.); H. Suske (Narziß, Franz Moor, Mephisto, Tartüffe, Harpagon u. s. w.); Alois Wohlmuth; Wilhelm Schneider (Wallenstein, Odoardo, Götz, Erbförster, Richter von Zalamea, Hans Lange, Doktor Stockmann im „Volksfeind", Sartorius im „Erbe"); Mathieu Lützenkirchen (Romeo, Mortimer, Prinz von Homburg, Don Carlos, Marc Anton u. s. w.); Richard Sturn (Karl Moor, Fiesko, Tasso, Marquis Posa), ferner Emil Rohde, Fritz Basil, Fritz Rémond, H. von Pindo, Ernst Trautsch, Gustav Waldau, Otto König, August Schröder u. s. w. Oberregisseur des Schauspiels ist der geistvolle Jocza Savits, der Mitschöpfer der „Shakespearebühne"; neben ihm wirken die Regisseure Wilhelm Schneider und Fritz Basil. Dramaturg ist Dr. Wilhelm Buchholz. Der technische Leiter des Münchener Hoftheaters ist der bekannte Maschinendirektor Karl Lautenschläger. In der Oper wirkten die Damen: Milka Ternina, deren großartigste Leistung die „Brunhilde" ist, die aber auch die Leonore im „Fidelio", die Ortrud im „Lohengrin", die Senta im „Fliegenden Holländer" meisterhaft verkörpert; neben Milka Ternina steht Frau Senger-Bettaque (vortrefflich in den Rollen Isolde, Brunhilde, Senta, Evchen, Agathe, Carmen und Frau Fluth); ferner Fräulein Schloß, Fräulein Borchers, Fräulein Scheff, Fräulein Pazofsky, Fräulein Hoffmann, Fräulein Morena, Frau Kernic u. s. w.; ferner Dr. Raoul Walter (lyrischer Tenor), Heinrich Knose, (der Heinrich Vogl teilweise ersetzte), Max Mikorey, Martin Klein (Tenorbuffo), Theodor Bertram und Fritz Feinhals (Vertreter



Regiesitzung am Königl. Hof- und Nationaltheater in München.

Wedbigen, Geschichte der Theater Deutschlands. Ernst Frensdorff, Berlin.

des Baritonfaches), Alfred Bauberger, Alwin Scholz, Viktor Klöpfer, Georg Sieglitz u. s. w.

Die Regie führen: Oberregisseur Anton Fuchs (der mit Heinrich Vogl große Verdienste um die Aufführung von Wagners Tonwerken hat) und Robert Müller. Als Kapellmeister wurde nach Zumpes Tode Generalmusikdirektor F. Mottl berufen.



Das Prinzregenten-Theater in München.

Gleichfalls unter der königlichen Generalintendanz steht das im Jahre 1901 vollendete Prinzregenten-Theater in München.

Die Ausführung desselben lag in den Händen der Münchener Architekturfirma Heilmann und Littmann; der Bau und seine innere Einrichtung erwarben sich lebhaftes Interesse.

Für das Prinzregenten-Theater, welches in erster Reihe der Aufführung Richard Wagnerscher Werke gewidmet sein soll, ist der von Wagner selbst entworfene Plan des Bayreuther Festspielhauses zugrunde gelegt worden. Das von Richard Wagner empfohlene Theaterschema weicht nun grundsätzlich von dem in den letzten zwei Jahrhunderten landläufig gewordenen italienisch-französischen Opernhäusern ab. Wagner hatte, nachdem ihm Schinkel in Berlin mit leider niemals verwirklichten Vorschlägen vorausgegangen war, auf das antike Theater zurückgegriffen und dasselbe in deutschem Geiste weiter entwickelt.

Als Sempers gewaltiger Entwurf eines neuen Theaters für München nicht zur Ausführung gelangt war, arbeitete Wagner seine Ideen noch weiter aus und brachte sie endlich in Bayreuth zur Erscheinung, leider aber wegen Mangels an Mitteln nicht in einer monumentalen, sondern in einer mehr provisorischen Ausgestaltung. Das Studium dieses ganzen Entwickelungsganges bot dem Erbauer des Prinzregenten-Theaters, Architekten Littmann, der als erster vor die Aufgabe gestellt wurde, ein monumentales Wagnertheater zu bauen, wertvolle Fingerzeige bei der Lösung von Fragen, die bei der ihm zugefallenen Aufgabe auftauchten. Er hat aber auch bei aller gebotenen Anlehnung an das Bayreuther Vorbild dasselbe selbständig weiter ausgebildet, so daß sein Werk als die erste Stufe einer höheren Entwickelungsreihe im Theaterleben bezeichnet werden kann.

Das Prinzregenten-Theater ist an der äußeren Prinzregentenstraße auf der Westseite des von der Pariser-, Aachen- und Nigerstraße umgrenzten

Festmahl zur Eröffnung des Prinzregenten-Theaters in München.

Ernst Frensdorff, Berlin.

Baublockes errichtet und zwar so, daß die Ostseite für ein an das Theater sich anschließendes Restaurationsgebäude mit Garten dient und auf der Südseite eine größere Fläche zur event. späteren Einrichtung von Magazin- und Verwaltungsgebäuden frei bleibt. In der Überzeugung, daß die allermeisten Besucher mit Eintrittskarten versehen ankommen und daß die vorzusehenden Notausgänge im Falle der Gefahr nur dann richtig benützt



Das Prinzregenten-Theater in München.

werden, wenn das Publikum an sie auch durch die Benützung als Eingänge gewöhnt wird, ist von vornherein auf eine Dezentralisation der Eingänge gesehen worden, und so sind neben dem Mitteleingang auf der Nordseite auch noch Eingänge auf der West- und Ostseite geschaffen worden. Aus diesem Grunde und weil erst der große, den ganzen Zuschauerraum umlaufende Wandelgang zur Aufnahme und Teilung des Publikums bestimmt ist, wurde auf die Anlage eines größeren prunkvollen Vestibüls verzichtet. Die Anfahrenden gelangen auf einer Rampe, ohne den Strom der Fußgänger zu kreuzen, vor den nördlichen Eingang und durch ein kleines Vestibül nach dem Wandelgang. Konzentrisch zu diesem und zwar unter dem stark ansteigenden Boden des Zuschauerraums liegt die große Garderobe, die in ebensoviele Abteilungen eingeteilt ist als der Zuschauerraum. Die Garderobe-Nummern sind dieselben wie die der Sitzplätze, so daß, nachdem

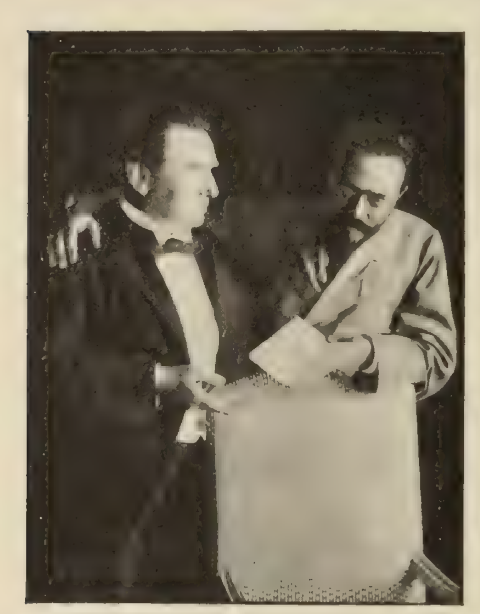
auch die Garderobengebühr im Preise des Platzes inbegriffen ist, der ganze Apparat von Garderobe-Billetts in Wegfall kommt. Der Wandelgang endigt rechts und links in größere Räume — Foyers — von denen aus der Eintritt in den amphitheatralisch angelegten Zuschauerraum erfolgt. Das Charakteristische desselben ist das Fehlen jeglicher Proszeniums- und Seitenlogen. Der Blick des Beschauers bleibt lediglich auf die Bühne



Die Leiter des Prinzregenten-Theaters.
Hofkapellmeister Rumpe. — Intendant von Possart. — Obermaschinist Lautenschläger.

konzentriert und wird durch nichts abgelenkt; nur die gekrümmte Rückwand ist von Logen durchbrochen, von denen die mittleren für den Königlichen Hof bestimmt sind. Die allermeisten Plätze liegen also im Parkett. Für dessen Größe und Steigung und für die Anlage des so tief versenkten Orchesters, daß die Musiker unsichtbar sind, waren von vorneherein die Bayreuther Verhältnisse als maßgebend vorgezeichnet. Dennoch konnte das Bayreuther Haus nicht in mechanischer Weise kopiert werden, weil dasselbe, im Jahre 1873 errichtet, den nach der fürchterlichen Ringtheater-Katastrophe in Wien erlassenen bau- und feuerpolizeilichen Vorschriften in

vielen Punkten nicht entspricht. Ganz einschneidende Änderungen ergaben sich bei den Zugangstreppen zu den in verschiedenen Höhen liegenden einzelnen Abteilungen des Zuschauerraumes. Es sind 6 Abteilungen rechts und 6 Abteilungen links vorhanden, denen je 6 Eingangstüren rechts und links entsprechen. Während nun in Bayreuth die Eingänge mit ihren Stufen zwischen kulissenartig in den Zuschauerraum eingeschobenen Wänden liegen, sind die Zugangsstufen hier in die beleuchteten Foyers, also außerhalb des Zuschauerraumes gelegt. Für die obersten Abteilungen dienen dieselben am Wandelgange gelegenen Treppenhäuser wie für die Logen, während der Königliche Hof eine besondere Treppe mit eigener Zufahrt benützt. Die Anzahl der Plätze ist trotz gleicher Grundfläche geringer als in Bayreuth, weil die Plätze viel weiträumiger angeordnet werden, und die Bankreihen der obersten Abteilungen nach der Art des antiken Theaters von radialen Gängen durchschnitten sind, die auf einen breiten konzentrischen Gang unterhalb der Logen münden, wodurch die Entleerung der wegen der auseinanderlaufenden Seitenwände viel zahlreicheren obersten Sitzplätze erleichtert wird. Durch diese absolut notwendigen Änderungen kommen die höhlenartigen Gassen in Wegfall, welche in Bayreuth dadurch gebildet werden, daß von den Seitenwänden des rechteckigen Saales her kulissenartige Wände bis zu der Grenze des fächerartig gestalteten Sitzraumes vorgeschoben sind. Wenn so schon der Zuschauerraum einen ganz andern Raumeindruck hervorrufen muß, als man das sonst bei Theatern gewöhnt ist, so wird dieser ganz eigenartige Eindruck noch gehoben durch die Farbengebung, die wohl einen feierlich festlichen Eindruck hervorruft, dennoch aber so gestimmt ist,



Prinz Ludwig Ferdinand und Ernst von Possart.

daß bei geöffneter Szene das Haus völlig dunkel erscheint und kein störender Reflex den Blick des Zuschauers von der Bühne ablenkt. Wie bekannt, soll das Prinzregenten-Theater nicht lediglich der Oper dienen, sondern es soll dort auch das Volksschauspiel gepflegt werden, und da hat nun Architekt Littmann gezeigt, wie durch die Überdeckung des Orchesterraumes ein Proszenium geschaffen werden kann, auf dem — wie im antiken Theater — der Schauspieler ganz in der Welt des Zuschauers auftritt.



Regie-Konferenz am Prinzregenten-Theater in München.
Hofkapellmeister Röhr. — Hofkapellmeister Bumpe. — Intendant v. Possart. — Oberregisseur Fuchs.
Regisseur Müller.

Das Bühnenhaus mußte sich im Gegensatz zum Zuschauerhaus an das Hergebrachte halten, weil die Dekorationsstücke des Königlichen Hoftheaters verwendet werden sollen. An die Bühne von 29,2 m Breite und 23,0 m Tiefe schließt sich eine Hinterbühne mit 17 m Breite und 14 m

Tiefe an, neben der weiträumige Kulissen- und Vorhang-Magazine liegen. Bei der Disposition der die Bühne seitlich begrenzenden Künstlergarderoben wurden die Räume für Militär, Statisten und Orchester in das Untergeschoß gelegt, so daß im Falle der Gefahr diese Menschenmassen, ohne Benützung der Stiegenhäuser, durch die Fenster in den mit dem Fußboden des Untergeschosses in gleicher Höhe liegenden Garten entweichen können. Eine neue Einrichtung ist in den den Stiegenpodesten vorgelegten Loggien zu erblicken, auf denen die Schauspieler, wenn die weitere Benützung der Treppen nicht ratsam ist, in freier Luft ihre Rettung erwarten können. Die gesamte Bühneneinrichtung ist nach den Entwürfen von Direktor Lautenschläger vom Eisenwerk München konstruiert. Es sind 3 Unterbühnen, 3 Arbeitsgalerien, 1 Beleuchtungsgalerie und 1 Rollenboden, 42 Kulissenwagen und 83 Prospekt- und Soffittenzüge, womit der ganze große technische Aufwand unserer größten Opern spielend bewältigt werden kann. Selbstverständlich sind die Vorkehrungen gegen Feuersgefahr in weitgehendstem Sinne getroffen und neben 2 eisernen Vorhängen auch ein Stehlescher Regenapparat, der von 2 Wasserreservoiren mit 60 cbm Inhalt gespeist wird, vorgesehen. Die großen Dachstühle bestehen aus Eisen, alle Decken sind in Eisen und Beton konstruiert, so daß insgesamt Eisenkonstruktionen von 369 Tonnen Gewicht verwendet wurden. Die Heizungsanlage, vom Ingenieur H. Recknagel geliefert, besteht aus 3 Flammenrohrkesseln mit Füllfeuerung und heizt alle Räume mit Dampf niederer Spannung, ausgenommen den Zuschauerraum, der durch eine Dampfluftheizung erwärmt wird und durch reichlich zugeführte Luftmengen (bis zu 39000 cbm pro Stunde) ausgiebigst ventiliert werden kann.

An die Ostfront des Theaters schließt sich in direkter Verbindung mit dem östlichen Foyer ein Restaurationsgebäude an, welches einen 400 qm großen Saal enthält, der in Verbindung mit einem kleinen Restaurationssaal und dem Garten während der großen Pause der Wagnervorstellung die Theaterbesucher aufnimmt und außerhalb der Spielzeit als öffentliches Restaurationslokal dienen kann.

Die äußere Erscheinung des Theaters ist aus der inneren Raumgestaltung entwickelt. Die architektonischen Formen zeigen nicht die strenge Kopie eines historischen Stils, versuchen aber auch nicht etwas absolut Neues

zu bringen. Die Entfaltung eines großen architektonischen Konzertes lag nicht in der Absicht des Architekten, der den Schwerpunkt seiner Aufgabe weniger in der äußeren Erscheinung des Gebäudes als in der künstlerischen und praktischen Lösung der für die Zuschauer bestimmten Räume suchte, die auch durch ihre Eigenart mehr als die sonstigen Teile und das Äußere das Interesse des Publikums auf sich ziehen.

München hat somit ein Festspielhaus erhalten, das äußerlich und innerlich im Bayreuther Festspielhaus-Stil gehalten ist, nach der rein technischen Seite aber doch einen Vorzug vor diesem hat. Alles, was an Bühnentechnik seit der Begründung des Festspielhauses in der Mainstadt erreicht ist, ist im Prinzregenten-Theater zur Anwendung gelangt. Die Einrichtung der Bühne ist — wie gesagt — ganz nach Karl Lautenschlägers Ideen und unter seiner Anleitung erfolgt. Sie ist in sieben Kulissengassen geteilt, welche je drei sogenannte Freifahrten haben; mit einer besonderen Vorrichtung kann ein Mann durch einen Hebeldruck die ganze Freifahrt öffnen oder schließen, während bisher die Verschlüsse weggetragen werden mußten. Die Bühne enthält ferner sechs große Versenkungen, welche 8 Meter unter den Bühnenboden versenkt werden können. Eine zuverlässige Sicherung bei Gewichtseilbruch ist vorgesehen. Mit dem genannten Triebwerk und Gewicht kann man Gerüste für Berge, Feerietableaux, Dekorationsgegenstände und Personal bis zu 300 Kilogramm Gewicht auf- und ablassen.

Zur Sicherung des Publikums und des Theaters bei Feuersgefahr ist in dem Proszenium ein eiserner rauch- und feuersicherer Vorhang angebracht. Derselbe kann von beiden Seiten der Bühne und außerhalb in den Gängen geschlossen werden. Eine weitere Vorrichtung gegen Feuersgefahr ist in der Aufstellung des Stehleschen Regenapparates vorhanden. Für 64 Prospekt- und 20 Soffittenzüge sind Zugvorrichtungen vorgesehen. Alle sind beliebig miteinander zu verkuppeln, so daß z. B. zehn Prospekte, Soffitten, Bögen nach oben sich bewegen, während andere zehn von oben zu gleicher Zeit herabgehen.

Für wandelnde Dekorationen sind Maschinen neuester Art gewählt, welche das Bewegen der Dekoration, das Auf- und Abrollen derselben auf

die Maschine automatisch besorgen, so daß bei der Vorstellung selbst nur das Einschalten eines Motors nötig ist.



Intendant v. Possart mit seinem Regiestabe im Prinzregenten-Theater in München.
Regisseur Müller. Oberregisseur Fuchs.
Obermaschinenmeister Lautenschläger. Intendant v. Possart.

Die große Hinterbühne, welche teilweise auch für gewaltige tiefe Bühnenbilder mitbenutzt wird, kann durch einen zweiten eisernen Vorhang

abgeschlossen werden. Auf die Beleuchtung der Bühne ist ganz besondere Sorgfalt verwendet. Für Effektbeleuchtung sind 12 Bogenlampen, „System Lautenschläger", installiert mit den verschiedenartigsten Einsätzen für optische Vorführungen, als Wolkenzüge, Regen, Schall, Geistererscheinungen, Regenbogen, Wasserspiegel, Nordlicht u. s. w.

Alles weist darauf hin, daß man im Prinzregenten-Theater die Kunst in möglichst vollendeter Form pflegen kann. Gleichwohl ist an eine Konkurrenz mit Bayreuth, dessen Festspielhaus der Genius Richard Wagners umweht, keineswegs gedacht.

Am 20. August 1901 wurde das Prinzregenten-Theater mit einem einleitenden Prologe Hans Hopfens, den Fräulein Swoboda sprach, und der Aufführung des dritten Aktes von Richard Wagners „Meistersinger" feierlich eröffnet. Das unsichtbar gelegene Orchester stand unter der bewährten Leitung Hermann Zumpes. Die Inszenierung war vortrefflich, Eugen Gura repräsentierte Hans Sachs nach der geistigen Seite hin in vollendeter Weise. Bis zum 28. September folgten: in Wiederholung „Die Meistersinger", dann „Tristan und Isolde", „Lohengrin" und „Tannhäuser", sämtlich unter der musikalischen Leitung Hermann Zumpes.

Außer dem Ensemble der Königlichen Münchener Oper wirkten bei den Aufführungen eine Anzahl Gäste mit, so Grüning und Baptist Hoffmann aus Berlin, Wachter und Antles aus Dresden, Winkelmann, Reichmann und Schrödter aus Dresden, Gerhäuser aus Karlsruhe, Frau Greeff-Andriessen aus Frankfurt, Frau Staudigl aus Wiesbaden. Die Vorstellungen begannen um 5 Uhr nachmittags. Die Sitzplätze waren nach Bayreuther Muster amphitheatralisch angeordnet: jeder kostete pro Vorstellung 20 Mark.

Unzweifelhaft hat das Prinzregenten-Theater eine segensreiche Aufgabe. Für das Jahr 1902 war die Anordnung getroffen, daß während der vom 9. August bis 12. September stattfindenden 20 Richard Wagner-Festspiele an den dazwischen liegenden Tagen im Hof- und Nationaltheater Vorstellungen klassischer Schauspiele stattfanden, die in erster Reihe den Schillerschen „Wallenstein", die Hebbelsche „Nibelungentrilogie" und die „Orestie" des Aeschylus umfaßten. Vom 15. September bis Ende des Monats fand

dann im Königlichen Residenz-Theater ein Zyklus der Mozartschen Spielopern statt, während im Königlichen Hof- und Nationaltheater die „Zauberflöte", „Manfred" und Goethes „Faust" mit der Musik von Zenger zur Aufführung gelangten.



Das Theater am Gärtnerplatz in München.

Im Juni des Jahres 1863 trat in München ein provisorisches Komitee zur Begründung eines Volkstheaters zusammen. In den Erörterungen wurde hervorgehoben, daß ein solches Unternehmen um so zeitgemäßer sei, als die beiden ähnlichen Zwecken dienenden Bühnen Max Schweigers in der Müllerstraße und Joseph Schweigers in der Isarvorstadt selbst den bescheidensten Ansprüchen nicht genügen könnten.



Das Theater am Gärtnerplatz in München.

Gleichwohl begegnete das neugeplante Unternehmen anfangs vielen Schwierigkeiten, indem einige Stimmen sich überhaupt gegen die Idee des Theaters aussprachen, andere ein finanzielles Scheitern befürchteten.

Um so begeisterter trat das Gründungskomitee für die Verwirklichung des Planes ein, ebenso eine Anzahl Freunde der guten Sache, zu denen nicht nur wohlhabende Kaufleute und höhere Beamte, sondern auch, anfangs wenigstens, Bodenstedt, Trautmann und Köberle gehörten.

Nach 10monatigen Vorberatungen beschloß man endlich die Bildung einer Aktiengesellschaft von 6000 Aktien zu je 100 fl. Aber erst König Maximilians Nachfolger Ludwig II. beantwortete die Entscheidung dahin,



Max Hofpauer und Gattin.

daß er den Ausspruch tat: „Meiner Hauptstadt darf der Besitz eines würdigen Volkstheaters nicht länger vorenthalten bleiben.“

Der erste Grundstein wurde am 25. August 1864 gelegt. Am 4. November 1865 wurde dann das Münchener Aktien-Volkstheater mit einem

Festspiel „Was wir wollen" von Hermann von Schmid, dem bekannten Volksdichter, der das Amt eines Dramaturgen übernommen hatte, eröffnet.

Das Haus, nach den Plänen von Reifenstiel d. Ä. erbaut, hat 400 Sperrsitze, über 200 Parterrplätze, 2 Königs- bezw. Prinzenlogen und 4 Galerien. Die Kuppel über dem Bogenhause hat 60 Fuß im Durchmesser, das Bühnenhaus ist 75 Fuß breit, 60 Fuß tief und kann durch das anstoßende Magazingebäude auf 95 Fuß verlängert werden. Die Maler Liezenmayer und Häberlin malten den Hauptvorhang, welcher die Volksdichtung, von ihren Unterarten umgeben, darstellt. Von Eugen Neureuther stammen die Verzierungen des Deckengemäldes, sowie der Logen.

Das Repertoir des Theaters schloß die Klassiker des Schauspiels und die große Oper aus; es durften nur Lustspiele, Konversationsstücke, Volksstücke, Possen und Schwänke gegeben werden.

Trotz seines kurzen Bestehens hat das Theater am Gärtnerplatz ein recht wechselvolles Geschick hinter sich; in kurzen Zwischenräumen folgte eine Direktion auf die andere, vierzehn in vierzehn Jahren, so dauerte die Direktion Schweiger nur vom 14. Juni bis 25. Juli 1868, diejenige Axlmanns nur vom 11. April bis zum 22. Mai 1869. Das Unternehmen stand materiell lange auf schwachen Füßen. Und doch wirkten, um seinen Namen zu heben, Künstler ersten Ranges an der Bühne. Klara Ziegler begann hier ihre Laufbahn als Operettensängerin; sie spielte und sang in der Saison 1865/66 die „öffentliche Meinung" in Offenbachs „Orpheus". Später wurde sie die berühmte tragische Schauspielerin. Auch Hedwig Kindermann und Savits, später längere Zeit der Regisseur des Deutschen Theaters in Berlin, dann des Königlichen Theaters in München, traten am Gärtnerplatztheater zuerst in kleinen Rollen auf. Savits zuerst am 8. August 1866 als Anton in den „Ifflandschen Jägern".

Glänzende Gastspiele einzelner Künstler, wie Friederike Goßmanns, Friedrich Haases, Karl Mittels, Frau Niemann-Seebachs, Frau Wilbrandts, Mathilde Mallingers, Karl Sontags, Marie Geistingers, Arthur Vollmers, Anton Annos u. a., wie ganzer Gesellschaften, so der Herzoglich Meiningschen Hofbühne im Jahre 1883 und 1887, bildeten Lichtpunkte in der Ge-



Max Hofpauer und Amalie Schönchen.

Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands.

Ernst Frensdorff, Berlin.

schichte des Theaters am Gärtnerplatz. Dies Kunststreben des Volkstheaters war aber einem besonderen Umstande zuzuschreiben.

Nach den bereits erwähnten finanziellen Zusammenbrüchen war nämlich das Theater im Jahre 1870 vom König Ludwig II. gepachtet worden. Der Generalintendant von Perfall führte die Herren Hofrat von Hüther und Dr. von Schmid als Direktoren ein, die am 1. Oktober 1870 das Haus als „Königliches Volkstheater" eröffneten. Von dieser Zeit an nahm dasselbe seinen Aufschwung. Am 20. März 1872 erbat zwar Hermann von Schmid seine Entlassung, um sich ganz seinen literarischen Arbeiten zu widmen; er brachte dem Personal aber die freudige Botschaft, daß der König das Theater gekauft habe und ihm fortan den Namen „Königliches Theater am Gärtnerplatz" verleihe.



Brakl und Dreher.

Sieben Jahre leitete Hofrat von Hüther bis zu seinem Rücktritt am 1. Oktober 1877 das Theater mit gutem Erfolge. Indes machte das in München neu erstandene Thaliatheater bald gefährliche Konkurrenz. Daher mußte im Gärtnertheater die bisher vernachlässigte Operette mehr gepflegt und das Personal vermehrt werden. Vorläufig übernahm der Intendant des Königlichen Hoftheaters, Freiherr v. Perfall, die Leitung, bis im Juni 1879 der Direktor Georg Lang vom Stadttheater in Danzig damit betraut wurde. Der zielbewußten und energischen Tätigkeit dieses Direktors hat das „Theater am Gärtnerplatz", bei dem der Titel „Königlich" nunmehr in Wegfall kam, seinen Aufschwung, seine materiellen Erfolge hauptsächlich zu verdanken. An Auszeichnungen hat es ihm darum auch nicht gefehlt.

Vergl. auch: Franz Josef Brakl, Gedenkschrift anläßlich des 25jährigen Bestehens des Gärtnerplatztheaters, München 1890, Verlag von Haffner und Wildenauer.

Das Deutsche Theater in München.

Das Deutsche Theater ist eine der ersten Sehenswürdigkeiten Münchens. Es dient zur Aufführung von Schau- und Lustspielen, Possen, Schwänken, Ausstellungsballaden, Konzerten u. s. w. Der Theatersaal ist ein lichter, prunkvoller Raum von Farbenpracht und Vornehmheit, ein Rokokobau in Weiß und Gold gehalten. Sechzehn Karyatiden tragen den ersten Rang und über diesem erhebt sich auf reich ornamentiertem Säulenwerk der zweite Rang. Über den offenen Parkettl gen leuchtet von links und rechts aus hohen Glastüren das Palmengrün der Wintergärten herein, die in den Zwischenpausen zur Konversation und Erfrischung dienen. Die Decke des Zuschauerraums ziert ein allegorisches Gemälde, aus dessen Mittelpunkt ein vergoldeter Kronleuchter von 200 Glühlichtern herabhängt. Der Zuschauerraum umfaßt 2000 Sitzplätze, hinter ihm befinden sich Wandelgänge und kleine Säle. Das Eigenartigste des Deutschen Theaters ist die von Lautenschläger, welcher auch die „Drehbühne" im Münchener Residenztheater konstruierte, hergestellte Einrichtung der Bühne. Sie ist ganz von Eisen, liegt einen Meter hoch über dem Zuschauerraume und läßt sich behufs Einigung mit dem Parterre zu einem großen Saale herabsenken. Ein elektrischer Motor besorgt das Herabsenken in 8 Minuten. Die Prospekte und Soffitten lassen sich ebenfalls durch elektrische Kraft bewegen. Verfertiger der Pläne war der Architekt A. Bluhm.

Ein Ereignis war die Eröffnung des Deutschen Theaters im Jahre 1896, aber finanzielle Schwierigkeiten hielten nach Vollendung des Baues die Pforten lange geschlossen. Das Deutsche Theater ist ein großer Bau. Es hat den Zweck, wie gesagt, daß es zugleich Festlichkeiten und Redouten gelegentlich geöffnet werden soll.

Man hat eine große Freude an dem ebenso verschwenderisch wie bequem eingerichteten Zuschauerraume, an den breiten Wandelbahnen, in denen man in den Zwischenakten sich behaglich ergeht, und an den Wintergärten

mit Eukalyptus und Palmen. Man hat das neue Theater „Deutsches Theater“ benannt. Es gibt keinen stolzeren, mehrversprechenden Namen. Er besagt, daß die volkstümlichste der Künste, die dramatische Kunst, hier ihre echte nationale Pflege erhalten solle. Es ist gut, daß die vorzugsweise Pflege der „modernen“ Dramen, der anfänglich das neue Theater gewidmet werden sollte, fallen gelassen ward.

„Jugend!“ Das war das verlockende Wort, welches bei Eröffnung des Theaters als Losung erklang; Max Halbes „Jugend“ war mit Jul. Schaumbergers „Sünde wider den heiligen Geist“ zur Einweihung gewählt worden. Als Darsteller taten sich Fräulein Thimling und Gerlach hervor. Das neue Theater hat sich auch eine umfassendere Pflege des Balletts vorgesetzt, das, nachdem es lange Jahre hindurch in Deutschland und zumal in Berlin in einer französisch koketten und faden Manier besonders kultiviert wurde, in München von seiner Bedeutung einbüßte.

Direktor des „Deutschen Theaters“ ist Herr Meßthaler, der sich vor mehreren Jahren als Leiter des wandernden Theaters „der Modernen“ bekannt machte, und die Besitzer haben mit ihm einen Vertrag von zehn Jahren abgeschlossen.



Das Lortzingtheater in Münster i. W.

Über die Anfänge der dramatischen Kunst in Münster ist uns nichts Gesichertes überliefert worden. Doch ist es zweifellos, daß im Mittelalter dort schon Mysterien, das geistliche Schauspiel und die Jesuitenkomödie, ebenso wie das Schuldrama, gepflegt und zur Aufführung gekommen sind. Münster zeichnete sich in verschiedenen Perioden durch reges literarisches Leben aus, wenn auch das Theater selbst bei dem natürlichen Widerstand der Geistlichkeit hier nicht zur Weiterentwicklung kommen konnte.

Die Reformationszeit ließ auch die Wogen des literarischen Lebens höher gehen.

Im 16. Jahrhundert kamen die niederdeutschen Schauspieler nach Deutschland. Mit ihnen stand Jan Bockelsohn aus Leyden in Verbindung, und als dieser in den Jahren 1534—1535 mit dem Wiedertäufer Johann Matthiesen die Herrschaft in Münster an sich riß, bediente er sich des Schauspiels als politisches Machtmittel.

So ließ Jan Bockelsohn im Jahre 1535 während der Belagerung im Dome „das Spiel vom armen Lazarus" aufführen, um das Volk in guter Laune während der Bedrängnis zu halten. Er selbst verfaßte auch eine Anzahl minderwertiger dialogisierter Arbeiten, die er in Münster öffentlich zur Darstellung bringen ließ.*)

In der Folgezeit wurden dann „Jesuitenspiele" und „Schulkomödien" in Münster aufgeführt, ebenso kamen dann und wann im 18. und 19. Jahrhundert wandernde Schauspielertruppen nach Münster. Sie waren aber alle ohne Bedeutung.

Die Stadt Münster, die „Hauptstadt" der Provinz Westfalen, hat leider noch kein eigenes Theaterpersonal, vielmehr geben die darstellenden Kräfte des Essener Stadttheaters wöchentlich zweimal Vorstellungen im

---

*) Vergl. Otto Weddigen, Der König von Sion. Historisches Schauspiel in 5 Akten.

„Lortzing-Theater" zu Münster. Dasselbe steht mit dem früheren „Romburger Hof" in Verbindung, ist neu erbaut und recht hübsch ausgestattet. Den Namen „Lortzing-Theater" erhielt das Gebäude im Jahre 1895 nach dem Komponisten Albert Lortzing, der 1827—1833 in Münster wohnte.

Im Jahre 1900 wurde das Theater einer gründlichen Erneuerung unterzogen und die Spielzeit 1900/01 auf der bedeutend erweiterten und verbesserten Bühne eröffnet. Der Besitzer des Etablissements ist die Münstersche Saalbaugesellschaft (G. m. b. H.) und deren Geschäftsführer der Regierungsbaumeister Boner zu Münster.

Die Direktion führte bis zu seinem im Jahre 1900 erfolgten Tode der tätige Direktor L. Ockert vom Stadttheater in Essen/Ruhr. Seit Herbst 1900 hatte die Direktion des Essener und des Lortzing-Theaters in Münster Hans Gelling, der frühere Leiter des Hamburger Thaliatheaters in Hamburg, in den Händen. Nachdem durch die Verbindung des Stadttheaters zu Essen mit dem neuen Stadttheater zu Dortmund das bisherige Kartell Essen – Münster unmöglich wurde, hat sich das Lortzing-Theater von Herbst 1904 ab mit dem Deutschen Theater zu Bremen (Direktion Dr. Ferdinand und Moor) verbunden.

Möge das Theater in Westfalens Hauptstadt immer mehr zur Entfaltung und Verbreitung des Kunstlebens beitragen und ein geistiger Mittelpunkt für die Einwohner Münsters werden!



Das Großherzogliche Hoftheater in Neustrelitz.

Die Geschichte des Theaters im Großherzogtum Mecklenburg-Strelitz ist sehr alt. Alle regierenden Fürsten der Mecklenburg-Strelitzer Linie haben dem Theater stets das größte Interesse entgegengebracht. Die Residenz dieses Landes war ursprünglich Strelitz. Infolge eines großen Brandes aber, welcher das Schloß und die meisten dazu gehörigen Gebäude zerstörte, wurde im Jahre 1731 die Residenz nach Neustrelitz, dem früheren Dorfe Glienke, 4 Kilometer von Strelitz, verlegt, und der Hof bezog das dort befindliche Jagdschloß, nachdem die Räume desselben entsprechend umgebaut und vergrößert worden waren.

Das alte herzogliche Komödienhaus in Strelitz, auch „altes Opernhaus" genannt, verlor durch diese Verlegung des Hofes seinen Zweck und damit sein Theaterpersonal, welches, wie hier nebenbei bemerkt werden mag, soweit es die „Hof-Komödianten und alle Akteurs" betraf, zu damaliger Zeit Hofbedientenkleider trug.

Das alte Theatergebäude in Strelitz blieb noch einige Jahre, obschon nur noch wenig benutzt, stehen und wurde dann allmählich abgerissen, je nachdem die Felsblöcke, die großen Steine und das andere Material zu Neubauten verwertet werden konnten. Die letzten Reste des Komödienhauses selbst verschwanden im Jahre 1755. Von den Nebengebäuden sind zur Zeit noch einige Räume vorhanden, welche von Arbeiterfamilien bewohnt werden. Bei der großen Vorliebe des Fürstenhauses für Musik und Theater, wurden nach der Verlegung des Hofes nach Neustrelitz auch dort bald Einrichtungen zur Aufführung von Theatervorstellungen getroffen. Es wurde hierzu ein sehr geräumiger Bau mit großer Reitbahn in den Parkanlagen in unmittelbarer Nähe des Residenz-Schlosses ausersehen. Dieser Bau ist bis auf den heutigen Tag als Theater im Gebrauch geblieben.

Die Theatergesellschaften, welche hier spielten, wechselten häufig. Sehr beliebt waren die italienischen Gesellschaften, Oper und die Pantomime. In einem Bericht über einen Geburtstag des regierenden Herzogs (Adolf Friedrich IV., 1752 bis 1794) heißt es: „Am 5. März, als am Geburtstag Sr. regierenden Durchlaucht, stellte die italienische Gesellschaft in dem inwendig auf das prächtigste illuminierten herzoglichen Reithause eine opéra comique dar, vor welcher ein an Erfindung, Dekorationen und Kleidung sehr schön eingerichteter Prologus aufgeführt wurde." Auf die Operette folgte eine Pantomime.



Bertha Unzelmann.

Bald wurde das geräumige Gebäude ganz zu einem Komödienhause umgestaltet.

Im Oktober 1769 meldeten die „Neustrelitzer Anzeigen", daß die herzogliche Gesellschaft deutscher Schauspieler ihre Schaubühne eröffnet hatte und in der Folge am Montag und Donnerstag mit öffentlicher Vorstellung der berühmtesten und besten Lust- und Trauerspiele fortfahren werden. Von 1792 ab wurde schon dreimal in der Woche, Montag, Mittwoch und Freitag, gespielt.

Im Jahre 1776 errichtete der Herzog Adolf Friedrich IV. aus der Ilgenerschen Truppe ein Hof-Theater, welches zur Winterzeit in Neustrelitz im Komödienhause, im Sommer in Neubrandenburg, zunächst in dem kleinen Theater des Rathauses spielte, bis hier das im Bau befindliche fürstliche Schauspielhaus eröffnet werden konnte. Dies Schauspielhaus in Neubrandenburg hat lange Jahre gedient, bis es schließlich vor wenigen Jahren wegen Baufälligkeit abgebrochen werden mußte.

In der „Literatur- und Theaterzeitung" vom März 1778 findet sich ein Artikel über das Neustrelitzer Hoftheater, in dem u. a. gesagt wird: „Unser deutsches Theater würde bald den höchsten Grad der Vollkommen-

heit erreichen, wenn mehrere Fürsten so handelten, wie der Herzog von Mecklenburg-Strelitz. Se. Durchlaucht tut alles Mögliche, um Ihr Theater über das Mittelmäßige zu erheben. Das Schauspielhaus war vordem eine Reitbahn, und der Herzog hat es seit einigen Jahren zu dem jetzigen Gebrauche so gut als möglich herrichten lassen. Es ist viel größer, als das Berliner „Französische Komödienhaus". Dekorationen, Garderobe und Orchester sind vortrefflich. Alle Montage muß ein neues Stück gegeben werden."

In dem Reichardschen Kalender vom Jahre 1779 ist die den Namen beigefügte Bezeichnung des Rollenfachs interessant, als: „Sanfte Rollen", „Kokette Frauen", „Zänkische Frauen", „Singt und tanzt", „Gesetzte Rollen", „Mantelrollen", „Singt 1. oder 2. und 3. Baßstimme", „Tenorstimme"; ferner: Väter, Könige, dumme Bediente, Juden, scheinheilige Betrüger, Stutzer, Dümmlinge, Offiziers u. s. w.

Ende des Jahres 1779 gründete der Fürst eine Theater-Akademie, deren Einrichtung mit der Wiener Theater-Akademie vieles gemein hatte.

Das Interesse des Mecklenburg-Strelitzschen Hofes für das Theater, namentlich für die Oper, ist bis auf die allerneueste Zeit stets dasselbe geblieben. Im Jahre 1831 waren bei dem „Großherzoglichen Theater" schon 82 Personen angestellt.

Das dauernd im Gebrauch gebliebene alte Theatergebäude in Neustrelitz hat selbstverständlich verschiedentlich Umgestaltungen bzw. Vergrößerungen erfahren, hauptsächlich in den Jahren 1824 und 1877. Im Jahre 1896 ist das ganze Gebäude mit elektrischem Licht versehen worden.

Könnten die alten Mauern sprechen, was würden sie erzählen können, nach einer Spielzeit von ungefähr 150 Jahren!

Möge an dieser Stelle die Schilderung eines Fremden am Platze sein, welcher im Jahre 1896 das Theater besuchte: „Ein Gang durch die eigenartige Stadt Neustrelitz mit ihren wellenförmigen, nach der Mitte des Marktplatzes aufstrebenden Straßen — vorbei am malerisch gelegenen Fürstensitz und Park führt an ein älteres tiefernstes Gebäude. Der tiefe Ernst wird verstärkt durch eine Reihe alter Bäume, die mit ihren Kronen das hohe Dach des Hauses mehrfach bedecken. Ein eigenartiger, origineller

Bau, der von außen nicht ahnen läßt, daß drinnen „Thalias Reich" begründet ist, und daß hinter den wundervoll dicken Mauern Schminke und Puder, Taktstock und Regieglocke in berechtigter Eigentümlichkeit das Regiment führen. Wie eine Mahnung an den Nähertretenden, sich bescheiden und reserviert zu halten, ragen an der Seitenmauer mächtige Schornsteine empor, ernst und majestätisch, als wollten sie ihre Schützlinge durch ihre äußere Würde mit emporheben zu eben solcher Würde und Majestät. Mit beneidenswertem Verständnis hat man aus einer früher dem Großherzogl. Marstall zugehörigen Reitbahn unter sehr geschickter Teilung in Zuschauerraum und Bühne einen nicht übermäßig großen, aber doch den Verhältnissen genügenden, sehr behaglichen Platz für das Publikum geschaffen. Die Ausstattung ist wohlwollend, einfach — sauber. Den größeren Teil nimmt die Bühne ein — ja, diese Bühne ist durchaus nicht klein, sehr ebenmäßig und für jede größere Aufführung geeignet. Die Einrichtung und Lage des Schnürbodens sind für die vorliegenden Verhältnisse und in Grundlage seiner Inanspruchnahme für das geforderte Repertoire gut und normal. Überall herrschen Ordnung und Reinlichkeit — überall ermöglichen Luft und Licht Rücksicht auf Wohlbefinden und Einblick in die versteckteren Winkel zu nehmen. Ein Gang durch alle Räume, in denen Prospekte, Requisiten und alle die tausend Dinge, die zum „Komödienspiel" gehören, aufbewahrt werden — die Garderoben und Aufenthaltsräume der mitwirkenden Künstler — bestätigen denselben Geist der Reinlichkeit und Ordnungsliebe.



Auguste von Bärndorf.

Alles läßt erkennen, daß hier das Wollen und die Tat eines jenen Sinn pflegenden Geistes herrscht. Dieser Sinn schien sich auch zu manifestieren



August Weirauch.

Ernst Frensdorff, Berlin.

in Ruhe und Ordnung während der Vorstellung, in einer wohlwollenden Disziplin, von deren gutem und gedeihlichem Einfluß auf das Gelingen im ganzen wohl fast jeder einzelne Mitwirkende überzeugt und berührt erscheint.

Die Munifizenz des Großherzogs hat neuerdings dem originellen Hause die Wohltat der elektrischen Beleuchtung zuteil werden lassen. Dadurch sind große Vorteile unzweifelhaft erreicht.

Die Beleuchtung des Zuschauerraums ist mild und angenehm, und die auf der Bühne zu erzielenden Effekte können in ihrer Intensivität verschärft werden.

Einen ganz besonders vornehmen Eindruck aber gewährt der Zuschauerraum am Abend der Vorstellung. Die ersten Reihen des Parketts sind abgeschlossen und als „Hofloge" den Allerhöchsten Herrschaften, dem Gefolge derselben und den am Hof vorgestellten Personen reserviert, und hier erscheinen dann auch regelmäßig die Großherzogin-Witwe und die Großherzogin, während der Großherzog in Seitenlogen Platz zu nehmen pflegt. Die Großherzogin-Witwe ist dafür bekannt, daß sie ein hervorragendes Interesse für alles, was das Theater angeht, besitzt und es auch in vielfacher Weise zur Sache selbst, wie auch für die beteiligten Künstler persönlich betätigt; man weiß, daß die Großherzogin-Witwe selbst sehr musikliebend und in eingehendem Verständnis selbst ausübend ist. Es ist selbstverständlich, daß ein derartiges Verständnis und Interesse auch auf das übrige Publikum Einfluß hat – Geschmack und Liebe zur Sache pflegt, hebt und verbessert. Wie ja auch andererseits den mitwirkenden Künstlern in diesem Interesse, Wohlwollen und Anteilnahme ein Grund gelegt ist, zum Vorwärtsstreben, zur Betätigung wahrhaft künstlerischen Wollens und Könnens und zum gemeinsamen Handeln und Wirken, um eine möglichst harmonische Leistung im Ensemble — darin liegt der wahre Kern einer wirklich edlen Kunstleistung und Darstellung — zu erzielen . . ."

Zur Erklärung des Bildes des alten Großherzoglichen Theatergebäudes diene noch folgendes. Das höchste Gebäude mit großem Schrägdach ist der Bühnenraum, die Fortsetzung nach links, nur durch die Dachecke erkenntlich, enthält den Zuschauerraum. Dafür findet sich links die durch Bogenbau zu erkennende Vorfahrt für den Großherzoglichen Hof. Noch mehr



Frau Agnes Wallner und Herr von Ernst.
(Eine neue Magdalena, Akt IV, 6. Szene.)

nach links sind die Eingänge für die Theaterbesucher. Der weiße Anbau mit dem glatten Dach und den vielen Fenstern in der Mitte enthält die Garderobenräume für die Theater-Mitglieder. Der rechts durch Bäume beschattete Anbau enthält die Prospekte, einige Requisitenräume, einige Zeug-Garderoben, die Tageskasse und die Bibliotheken für Schauspiel und Oper, während sich die Haupt-Zeug-Garderoben, Gesangs-Übungszimmer und Malersaal in Großherzoglichen Gebäuden hinter dem Theater in der Nähe befinden.

Hat man nur die Bequemlichkeit im Auge, so ist ein großes Theatergebäude für alles wünschenswert. Vom praktischen Standpunkt — wegen Feuersgefahr — jedoch dürfte eine Trennung in mehrere Gebäude, welche in diesem Falle wegen des alten Theatergebäudes bedingt war, vorzuziehen sein.

Das Großherzogliche Theater leitet mit großer Liebe und Hingebung seit dem Frühjahr 1888 Kammerherr v. Baerenfels-Warnow, welcher ein feinsinniges Kunstverständnis besitzt. Die Vorgänger seit 1822 waren: Herr Kammerherr von Graefe, Herr Schloßhauptmann von Normann, Herr Hausmarschall von Dachroeden, Herr Schloßhauptmann von Oertzen, Herr Kammerherr von Steuber, Herr Oberst und Flügel-Adjutant von Wenckstern, Herr Kammerherr von Petersdorff.

Es dürfte — zum Schluß — von Interesse sein, zu verfolgen, zu welcher Zeit die noch auf den Repertoiren befindlichen bedeutenderen Stücke und Opern zuerst in Neustrelitz aufgeführt wurden: 18. Januar 1770 Lessings „Minna von Barnhelm", 12. Januar 1787 Schillers „Räuber", 21. Februar 1787 Shakespeares „Hamlet", 2. Januar 1797 Mozarts „Zauberflöte", 16. März 1803 Mozarts „Don Juan", 11. Januar 1805 Cherubinis „Wasserträger", 11. Februar 1805 Schillers „Maria Stuart", 29. März 1813 Schillers „Tell", 8. April 1821 Schillers „Jungfrau von Orleans", 12. August 1822 Webers „Freischütz" (diese Oper hat die größte Anzahl der Aufführungen erlebt, bis jetzt 150!), 19. August 1822 Mozarts „Figaros Hochzeit", 1. Dezember 1823 Schillers „Kabale und Liebe", 25. Januar 1827 Spontinis „Vestalin", 13. Januar 1835 Aubers „Stumme von Portici", 22. Januar 1839 Meyerbeers „Robert der Teufel", 17. April



Henriette Sontag.

P. Delaroche pinx. F. Girard sculp.

Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands. Ernst Frensdorff, Berlin.

1842 Goethes „Faust“, 22. Januar 1865 Wagners „Tannhäuser“, 30. März 1865 Meyerbeers „Dinorah“, 22. November 1868 Meyerbeers „Prophet“, 8. Dezember 1876 Kretschmars „Folkunger“, 2. November 1881 Wagners „Fliegender Holländer“, 5. Dezember 1883 Wagners „Lohengrin“, 11. November 1891 Mascagnis „Cavalleria rusticana“, 22. Januar 1892 Alban Försters „Lorle“, 18. Dezember 1894 Leoncavallos „Bajazzo“, 17. November 1897 Bizets „Carmen“. Die Erstaufführungen Lortzingscher Opern waren: 2. Januar 1840 „Zar und Zimmermann“, 7. November 1850 „Waffenschmied“, 6. Januar 1851 „Wildschütz“, 12. April 1852 „Die beiden Schützen“, 4. Februar 1853 „Undine“.

Als Direktoren waren in den letzten Jahren tätig: Von 1874—1880 Direktor Picker. Von 1880—1882 versah der Hof-Kapellmeister Klughardt (später in Dessau) die Direktionsgeschäfte, von 1882—1897 Wogritsch, von 1897—1900 Teuscher (erst als Ober-Regisseur, dann als Direktor).

Engagiert waren u. a. Porth, 1820—1826, Vater des Professors Porth in Dresden. Der Theater-Dichter Goerner von 1827 an als Schauspieler, dann Regisseur, zuletzt als Direktor. Der Komiker Peters, später in Schwerin. Tenor Wurda, später Direktor in Hamburg. Winger, später in Dresden. Mad. Peroni-Glasbrenner von 1841—1848. Arthur Deetz, später Hoftheater-Direktor in Berlin. Wokurka, Bariton Bulß, später in Berlin, Königl. Hof-Oper. Goldberg (Leipzig). Bariton Schmidt in Berlin, Königl. Hof-Oper. Bassist Krasa in Berlin, Königl. Hof-Oper. Bariton Julius Müller, jetzt Königl. Kammersänger in Wiesbaden.

Beliebte Gäste waren u. a. Blume, Mad. Maurer von Berlin, Charlotte Birch-Pfeiffer, Mad. Seidler von Berlin (1828), C. und G. Räder aus Dresden, Komiker Gern von Berlin, der berühmte Tenorist Wild und Julie Rettich aus Wien, Altistin Hähnel vom Königst. Theater in Berlin, Hendrichs aus Berlin, Henriette Sontag, Mad. Schröder-Devrient (1845), Frau Mara Vollmer (1850), Ascher aus Berlin. Tichatschek (1851 und 1852), Johanna Wagner (1851), Reer aus Koburg, Maria Taglioni, Erich aus Berlin, Pepita de Oliva (1855), Marie Seebach (1858), Tänzer Müller aus Berlin, Ira Aldrige (der Neger Aldrige war der berühmteste Othello-Spieler) (1859), Friedrich Haase, Emil Hahn, Lina Fuhr, Hugo Müller aus Berlin,

Fr. v. Baerndorf von Hannover, Karl Sontag, Weirauch, Agnes Wallner (1864), M. Janauschek (1864), Gunz von Hannover, Landvoigt aus Berlin (1865), Woworsky, Georgine Schubert, sehr beliebt als Gast von 1867—1878; Klaeger aus Darmstadt, Frl. Langenhann aus Dresden, Arthur Vollmer aus Berlin, Frl. Rosa Poppe aus Berlin. Schlierseer Bauern-Theater. Ballett-Ensemble Excelsior, Direktion Hermann Kleye (Amsterdam) u. s. w.



Das Stadttheater in Nürnberg.



ie in anderen Städten, so hat sich auch in Nürnberg die theatralische Kunst aus den Mysterien und den Prunkaufführungen bei kirchlichen Festlichkeiten entwickelt. Die geistlichen Spiele, in denen Nonnen und Mönche mitwirkten, wurden in der Marthakirche aufgeführt. Einen entscheidenden Einfluß übte die in Nürnberg besonders blühende Meistersingerzunft auf das Theater aus, vor allem ihr berühmtester Vertreter Hans Sachs, der eine große Anzahl von Schauspielen, Komödien und Fastnachtsspielen schrieb und über 50 Jahre für die Volksbühne tätig war. Er verdient daher bei einer Betrachtung des Nürnberger Theaters ganz besondere Erwähnung.



Nürnberger Spruchmeister.

Die fortschreitende Entwicklung der Kunst hat jetzt zwar die schlichten und unzureichenden Formen der dramatischen Kunst des 16. Jahrhunderts zerbrochen, sie hat in neue Formen einen weiteren Geist, die ganze Fülle der modernen Gedankenwelt gekleidet, aber sie hat den sittlichen Gehalt, die Reinheit der Gesinnungen eines

Hans Sachs, die Frische der Lebensanschauung, die Unmittelbarkeit ihrer dichterischen Gestaltung nicht als wertlose Güter entbehrlich machen können. Alle volkstümliche Poesie, mag sie in Ernst oder Scherz das Herz der Menge ergreifen wollen, wird mit dem scharfen Auge des Nürnberger Dichters sehen, wird an seinem sicheren Ergreifen der Dinge und Verhältnisse treffen lernen, an der Wärme seines Gemütes sich stärken können. Wenn in dem Kampfe abweichender Kunstmeinungen immer wieder darauf verwiesen werden muß, daß die Macht der Persönlichkeit das entscheidende Gewicht in die Wagschale werfe, dann hat Hans Sachs ein so stattliches Gewicht zu bieten, daß an dem Vollwert seiner Dichtergröße kein Zweifel übrig bleibt. Goethe ist hierfür der berufenste Zeuge. Seine Verteidigung des dichterischen Handwerkers, die in das Wesen Hans Sachsens einen tieferen Einblick gewährt, als alle vor und nach ihm geschaffenen wissenschaftlichen und schöngeistigen Werke über ihn, läßt alle weiteren Worte überflüssig erscheinen. „Er war ein Mann, nehmt alles nur in allem, Ihr werdet nimmer seinesgleichen sehen."

Was aber Hans Sachs als menschliche und dichterische Persönlichkeit war, das spricht aus seinen dramatischen Werken mindestens in der gleichen Stärke und in dem gleichen Umfang, wie aus seinen mit Recht so gepriesenen Schwankdichtungen, ja es spricht unmittelbar und frischer noch zu uns, weil es sich eben des gesprochenen Bühnenwortes bedient. Die hausbackene, aber schlichte und gerade Lebensphilosophie des Dichters, seine tiefreligiöse Anschauung und Stimmung, sein liebenswürdiger Humor, sein Eifer, durch Spott und Ernst zu lehren und zu bessern, brauchen ebensowenig geschildert zu werden als die Stoffe, an denen er diese Gaben und Neigungen ausübte. Hans Sachs ist bekanntlich durchaus Realist, er lehnt sich unmittelbar an das Leben an, in dessen Mitte er stand, und das zu beobachten ihm besonders seine Lehr- und Wanderjahre reiche Gelegenheit geboten hatten. Er kennt seine Mitmenschen sehr genau, und ihre Leiden, ihre Tugenden, ihre Schwächen und Torheiten boten ihm unerschöpflichen Anlaß zu fröhlichen, klagenden, spottenden und preisenden Gedichten. Man darf sagen, daß kein Typus der zeitgenössischen Welt in der reichen Gestaltenwelt, die er in feiertäglicher Werkstatt auf das Papier bannte, vergessen



Heilsbrunner Hof in Nürnberg.

(Stätte der ersten Aufführungen von Hans Sachs' Komödien.)

(Das Original wurde uns von Herrn Albert Cohn, Berlin, kurz vor seinem Ableben zur Wiedergabe überlassen.)

Ernst Frensdorff, Berlin.



ist. Alle Stände, Geschlechter und Altersklassen, Toren und Weise, Bauern und Städter, Dienstherren, Knechte, Frauen und Mägde, Eheleute und Junggesellen, Ritter und fahrende Leute, Prediger und Mönche, kurz die ganze Zeitgenossenschaft in all ihrem Wandel und Handel zieht in farbenkräftigen und anschaulichen Bildern an unseren Augen vorüber. Diese Welt aber bannt den Dichter so stark in ihren Gesichtskreis, daß er auch die Figuren vergangener Jahrhunderte, des klassischen Altertums, der deutschen und ausländischen Geschichte, der Fabel und Sage, der Bibel, der poetischen freien Erzählung, nur in dem Gewande seiner Gegenwart sieht und ihnen, über alle Anachronismen skrupellos hinwegspringend, den Hauch seines Geistes verleiht.



Michael Spring in Klee.

Will man Hans Sachsens Verdienste um die deutsche Bühnendichtung in die hellste Beleuchtung rücken, so findet man die ausgiebigsten Lichtquellen gewiß in seinen 80 Fastnachtsspielen. Es wäre jedoch unbillig, an seiner sonstigen dramatischen Tätigkeit achtlos vorüber zu gehen. Nicht nur der Zahl, auch der Beschaffenheit nach, beanspruchen seine „Tragödien“ und „Komödien“ unser Interesse. Weit über die Mauern der alten Reichsstadt Nürnberg hinaus fanden diese Dramen beifallslustige Hörer, ja, noch im siebzehnten Jahrhundert unterhielt sich der Hof zu Dresden an dem Trauerspiel von Lorenzo und Lisabeth

(1676), und in einem Volksschauspiel, das noch heutigen Tages zu Oberufer gespielt wird, bildet ein Werk des Hans Sachs den Hauptbestandteil der volkstümlichen Dichtung. Wohl fast alle Dramen des Hans Sachs wurden aufgeführt, sie waren nichts weniger als Buchdramen. Der Dichter selbst war der Leiter der Aufführungen; er versichert selbst, er habe seine Dramen „den meisten Teil selbst agieren und spielen helfen". In zahlreichen Bühnenanweisungen trug er Sorge, eine angemessene Darstellung auch ohne seine direkte Beihilfe zu ermöglichen. Er weiß dies selbst zu schätzen, wenn er von seinen Dramen sagt: „Auch sind sie mannigfaltig allerley person, gut und bös ein jede nach irer art, auff das eygentlichst und fleissigst dar gethan mit iren gebärden, worten und werken, eingängen und ausgängen angezeigt, das also . . . wer lust hat, solche comedie oder spiel anrichten woll, gar mit leichter müh aus diesem Buch bekommen möcht." Sind auch diese Anweisungen der einfachsten Art, wie: er setzt sich, verneigt sich, weint, lacht, spricht traurig, kränklich, kläglich, schlägt die Hände über dem Kopfe zusammen, so finden sich doch auch ausführlichere, so z. B. über den Kampf des Siegfrieds mit dem Drachen und mit dem Riesen Kuperon, bei welcher Gelegenheit ein Gefecht von ziemlicher Dauer in mehreren Stadien vorzuführen war. Aus allen diesen Vorschriften, von denen wir nur noch eine hervorheben wollen, nämlich die, daß in dem Trauerspiel „Concretus" die vergiftete Gismonda, auf einem Stuhle mit verhülltem Antlitz sitzend, (man denkt unwillkürlich an Lessings Laokoon) hinausgetragen werden soll, geht der innige Zusammenhang der Hans Sachsischen Dramendichtung mit der Bühne so deutlich hervor, daß es der urkundlichen Belege über die Aufführungen seiner Werke kaum noch bedarf. Es ist jedoch von Interesse, daß den vielverkannten Meistersingern auch als Darstellern solcher Dramen ein Verdienst zukommt, zumal viele von ihnen in dem anfänglichen Versammlungsort der Meistersinger, in der Marthakirche, aufgeführt wurden. Diese Kirche blieb bis 1612 das Haupttheater der Nürnberger Meistersinger, was erwähnt werden mag, um dem noch viel verbreiteten Irrtum Devrients entgegen zu treten, daß diese zünftigen Dichter 1550 das erste Theater in Nürnberg erbaut hätten. Verbreitet und lebendig genug war allerdings das Interesse

Zuwissen sey jederman daß allhier ankommen eine gantz newe Compagni Comoedianten / so niemals zuvor hier zu Land gesehen / mit einem sehr lustigen Pickelhering / welche täglich agirn werden / schöne Comoedien / Tragoedien / Pastorellen / (Schäffereyen) vnd Historien / vermengt mit lieblichen vnd lustigen interludien / vnd zwar heut Mitwochs den 21. Aprilis werden sie praesentirn eine sehr lustige Comoedi / genant.

Die Liebes Süssigkeit verändert sich in Todes Bitterkeit.

Nach der Comoedi soll præsentirt werden ein schön Ballet / vnd lächerliches Possenspiel.

Die Liebhaber solcher Schauspiele wollen sich nach Mittags Glock 2. einstellen uffm Fechthauß / allda vmb die bestimbte Zeit præcise soll angefangen werden.

Ein Nürnberger Theaterzettel aus dem Jahre 1628.



der Nürnberger am Theater, um einer solchen Nachricht Glauben zu verschaffen, aber der Tatsache entspricht sie nicht.*)

Mit den Meistersingern teilten dieses Interesse am Theater die Schüler in Nürnberg, die unter der Leitung ihres Vorstehers lateinische Schuldramen und andere deutsche Schauspiele im Rathaus oder in Patrizierhäusern zum besten gaben; weiter aber auch andere Körperschaften, wie die der Briefmaler und endlich noch „welsche Spielleute". Es ist daher auch nicht anders zu erwarten, als daß die Lorbeeren eines Hans Sachs den Eifer der Zeitgenossen und Mitbürger anspornten und einen Rektor Culmann oder einen Spitalschreiber Probst zum Abfassen von Spielen anregten.



Der erste Rang unter diesen Mitbewerbern bleibt Hans Sachs unbestritten. Denn selbst in seinen größeren Dramen, in diesen vom dramaturgischen Standpunkte betrachtet so unvollkommenen Werken ist er ein Reformator. Anknüpfend an die alten, geistlichen Spiele des Mittelalters, wandelt er sie doch von Grund aus um, er trägt in dieselben den Geist der Reformation, den lutherischen Geist hinein, und erweitert das Stoffgebiet der Dramatik durch Bearbeitung weltlicher Gegenstände. Ist er in seinen biblischen Dramen, die er mit Vorliebe aus dem Alten Testament, dem großen vordeutenden Symbol des Neuen, schöpft, durchaus der Vertreter evangelischer Gedanken und, wenn auch nicht, wie z. B. schweizerische Zeitgenossen in angreifendem Sinne ihr

*) 1556 erhielt Hans Sachs die Erlaubnis, im ehemaligen Dominikanerkloster seine Spiele aufführen zu lassen, doch durfte nur 2 mal in der Woche gespielt und nur drei Pfennige Eintrittsgeld für die Person erhoben werden.

Vorkämpfer, so erschließt er in seinen nicht kirchlichen Dramen der deutschen Bühne eine Stoffwelt von solcher Weite, daß noch kommende Jahrzehnte an ihr Anregung zu dichterischer Gestaltung fanden.

Vom literarhistorischen Standpunkt fordern daher diese neugearteten Dramen das lebhafteste Interesse. Sie bringen eine Umwälzung auf ihrem Gebiete hervor, eine friedliche zwar, da sie die alte Überlieferung der religiösen Dramatik nicht aufheben wollten, aber doch oder vielleicht gerade deshalb eine hochbedeutsame Umwälzung. Selbstschöpferisch verfuhr Hans Sachs hierbei nicht; das lag gar nicht in dem Sinne der Zeit, der alles Gewordene als geistiges Gemeingut betrachtete. Er begnügte sich, die gegebenen Stoffe in neue Formen zu gießen. Sie boten sich in unerschöpflicher Fülle dar, auch griff der Dichter nach ihnen, unbekümmert um ihre Brauchbarkeit für dramatische Behandlung. Die Freude an den Erzählungen des Heldenbuches, der alten Volksromane, der Chroniken, des Boccacio und vieler anderer Werke trieb den Dichter an, den Zeitgenossen Anteil an ihr zu geben und machte ihn zum wirksamen Vermittler der aus der Fremde und aus alter und neuerer Zeit kommenden Stoffe, vor allem aber zum treulichen Hüter wertvoller volkstümlicher Überlieferungen. Seine dramaturgischen Begriffe freilich waren ungenügend; es reicht für seine Ansprüche an ein Drama aus, eine Erzählung so in Dialog zu setzen, daß „anfang, mittel und endt" klar ersichtlich wird. Die epische Vorlage bleibt für ihn Muster und Vorbild. Einheit des Ortes und der Handlung sind ihm völlig fremd. Das Äußere der Geschehnisse ist ihm die Hauptsache, die Motivierung oder Handlung ziemlich gleichgültig und die Charakteristik über die Unterscheidung von Gut und Böse wenig erhaben.

Daß trotz aller Unbeholfenheit und Kindlichkeit, die Hans Sachs in seinen größeren Dramen oft zur Erheiterung des modernen Lesers zeigt, sein Einfluß auf die Entwicklung der theatralischen Kunst in Nürnberg ein großer war, liegt auf der Hand. Das einmal geweckte Interesse an dramatischen Aufführungen und Darstellungen erlahmte bei den Bürgern Nürnbergs nicht wieder*), und neben den Bürgern brachten herumziehende

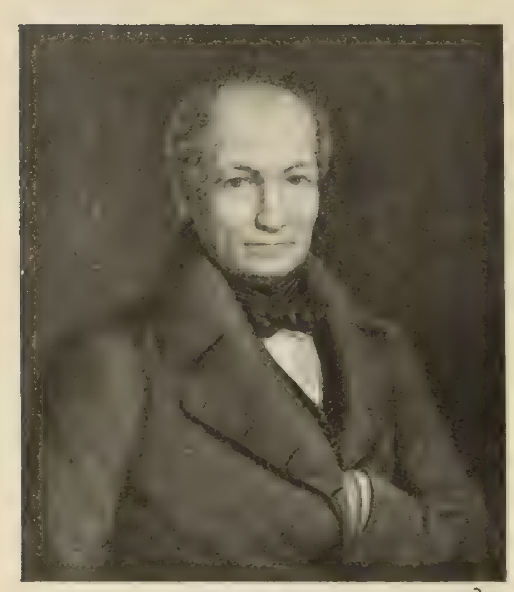
*) In Hans Sachs' Weise dichteten in Nürnberg: Jakob Ayrer, Johann Rosenplüt, Hans Volz.

Truppen in der Folgezeit Stücke meist gröberen Inhaltes auf ihre improvisierten Bühnen.

Die im Anfange des 17. Jahrhunderts Deutschland durchziehenden Schauspieler-Wandertruppen, welche meist aus England kamen, haben zweifellos auch in dem weithin berühmten Nürnberg gespielt. Von wirklichen und regelmäßigen Vorstellungen läßt sich jedoch erst bestimmt sprechen, als der Senat 1628 an das Wildbad das „Fechthaus" anbauen ließ. Dasselbe war für Fechtübungen, Tierhetzen, Komödien und andere Volksbelustigungen, nach der Aufschrift „zu einem Schauplatz des Mars und der Kunst" bestimmt. Die Anlage dieses Baues gestattete jedoch nur am Tage und zur milden Jahreszeit Vorstellungen zu geben. Wohl auf Veranlassung junger Patrizier, welche an italienischen Universitäten studiert hatten, und vielgereister Kaufleute wurde im Jahre 1667 zur Erbauung eines Opernhauses geschritten. Dasselbe wurde jedoch erst im Jahre 1687, immerhin aber als eines der ersten deutschen Opernhäuser, mit der Originaloper „Arminius" eröffnet. Hier trat zum ersten Male die ursprüngliche Form der modernen Bühne (Vorhang, Dekoration, Maschinerien) nach italienischem Vorbilde in Erscheinung. Nebenher fanden jedoch im Fechthause noch bis zum Jahre 1765 theatralische Aufführungen statt; erst im Jahre 1811 wurde dasselbe niedergerissen.

Im 18. Jahrhundert finden wir die bekanntesten Wandertruppen auch im Nürnberger Opernhause tätig. Geschmack und Freude am Theater und dem besseren Zusammenspiel hoben sich nunmehr in erfreulicher Weise. Und endlich erreichte man auch das, was viele lange ersehnt hatten und was ein bedeutsames Ereignis in der Geschichte der Nürnberger Bühne bildet, nämlich die Errichtung eines neuen Theaters an Stelle des alten Opernhauses. Es wurde dies seitens eines um die dramatische Kunst in der alten Noris hochverdienten Mannes, Georg Leonhard Aurnheimer erbaut, nachdem ihm vom Magistrat ein Privilegium eingeräumt worden war.

Das in den Jahrem 1800 und 1801 in Nürnberg erbaute alte Theater, an dem Eßlair, Anschütz, Costenoble, Spitzeder, Meurer, Miedke, Gnauth, Fries und viele andere bedeutende Kräfte gewirkt haben, hatte ein bescheidenes Äußere. Das einzige, was an ein Kunstinstitut erinnern konnte,



Ferdinand Eßlair.

war die Aufschrift an der Fassade in Goldbuchstaben, die zu deutsch lauteten: Der Wahrheit, Tugend, Weisheit und den Musen führte diesen Tempel auf als Wertschätzung der Künste, mit dem besten Wunsche für sein Vaterland.

Aurnheimer 1801.

Unter dieser Inschrift befand sich eine Freskomalerei, welche den siegreichen Einzug Gustav Wasas vorstellte. Die innere Einrichtung des Theaters war nach jeder Hinsicht zweckmäßig. Die Galerie faßte 600 Personen, daneben waren Parterrelogen und eine Ranglogenreihe vorhanden. Eröffnet wurde das Theater unter der Direktion G. L. Aurnheimer, der zugleich Besitzer desselben war, am 6. April 1801 mit einer Weihe und dem Schauspiel „Bayard, der Mann ohne Furcht und Tadel" von Kotzebue. Die Preise der Plätze betrugen 1 fl. 12 kr. für die große Reserveloge, 1 fl. für die Loge im ersten Range, 48 kr. für die Parterreloge, 24 kr. für Parterre, 15 kr. für Galerie, 9 kr. für letzten Platz. Die Vorstellungen begannen damals um 5 und endeten um 1/29 Uhr.



Georg Leonhard Aurnheimer.

Im Spielplan herrschten damals Stücke von Iffland, Kotzebue, Schröder, Vogel und Jünger vor. Selten nur wurden Stücke von Schiller aufgeführt, von Goethe nur „Götz von Berlichingen".

Unter der Direktion Aurnheimer gastierten Iffland und Ludwig Devrient, wie überhaupt das Nürnberger Theater damals eine gewisse künstlerische Bedeutung hatte.

Im Jahre 1805 überließ Aurnheimer, um aus Gesundheitsrücksichten die allzugroße Arbeitslast von sich abzuwälzen, die Leitung des Theaters drei Bühnenmitgliedern, nämlich Eßlair, Reuter und Braun, sowie dem Theatersekretär Eberhard auf 6 Jahre zu einem jährlichen Pachtzins von 1200 Gulden.

Im folgenden Jahre wurde Nürnberg der Krone Bayerns einverleibt. Der 15. September 1806 wurde daher durch einen Prolog mit Gesang und durch das historisch-musikalische Drama „Salomons Urteil" gefeiert. Am 4. Dezember desselben Jahres trat Eßlair schon von der Direktion zurück, die drei andern führten diese vorläufig weiter. Aurnheimer beabsichtigte indes sein Privilegium vorteilhaft zu verkaufen. Dem Sänger Joseph Reuter gelang es im Jahre 1808, ein Aktienkapital von 20000 Gulden von wohlhabenden Nürnbergern zusammenzubringen, und er übernahm nun die Leitung des Theaters. Seine Direktionsführung währte vom 2. Oktober 1808 bis zu seinem Tode am 28. November 1816.

Dann übernahm seine Frau, zunächst unter der Oberleitung des Freiherrn von Kreß, die Direktion; freilich wurde ein Teil des Personals entlassen und der Gagenetat auf 15000 Gulden jährlich vermindert. An monatlichem Gehalt bezogen 100 Gulden Herr und Frau Stahl, 133 Gulden 40 kr. Musikdirektor Braun mit Frau, ebensoviel Herr Spitzeder mit Frau, die übrigen Mitglieder hatten 60 bis 20 Gulden monatliche Gage.

Am 2. September 1819 wurde Georg Braun von dem Komitee der Aktionäre zum Leiter des Nürnberger Theaters erwählt, aber bereits 1823 legte er die Direktion nieder.

Die Münchener Schauspielerin Marianne von Trentinaglia erwarb nun für 11000 Gulden das Privilegium, ebenso alles, was zum Theater gehörte, und eröffnete die Bühne am 1. Januar 1824. Bei den großen Ausgaben und Kosten für das Theater sah sich Frau von Trentinaglia aber schon nach dem ersten Jahre in die Lage versetzt, den Magistrat zu ersuchen, entweder das Theater für 15000 Gulden anzukaufen oder dem-

selben einen Zuschuß von 3600 Gulden und die Verlängerung des Privilegiums bis 1840 zu gewähren. Ein Teil ihrer Forderungen wurde darauf bewilligt. Allein die Unternehmerin kam aus den finanziellen Schwierigkeiten nicht heraus, und somit wurde die Direktion in die Hände der Herren Hahn und Bonhak gelegt. Seit 1827 hatte man bereits wegen baulicher Bedenken gegen die Festigkeit des alten Hauses in einem Interimstheater auf der „Insel Schütt" gespielt, ebenso gab man fortan Vorstellungen auch in Erlangen.

Am 31. August 1829 erließen „die vereinigten Komitees des Magistrats und der Gemeindebevollmächtigten zum Theaterbau" eine Einladung an die Bürger, durch zu übernehmende Aktien den Neubau eines, der Stadt Nürnberg würdigen neuen Theaters zu ermöglichen. Dem Architekten Schmidlein sollte die Ausführung übertragen werden, das Theatergebäude sollte 188 Schuh lang und 106 Schuh breit sein und 1400 Personen fassen. Die Kosten wurden auf 50000 Gulden veranschlagt. Aber bis zur Verwirklichung des Planes gingen noch einige Jahre hin; Wolfgang Geißler übernahm mittlerweile die Leitung des Theaters und eröffnete seine Direktion am 1. Mai 1831 mit Goethes „Egmont".

Am 30. Mai desselben Jahres wurde der Frau von Trentinaglia ein weiteres Privilegium auf 35 Jahre erteilt, „mit dem Rechte nicht nur der persönlichen Ausübung, sondern auch jeder Übertragung an eine zur Theaterführung geeignete Person oder Gesellschaft verbunden, in welchem letztern Falle in Beziehung auf deren Fähigkeit das Vorwissen und die Zustimmung des Magistrats vorausgesetzt wird."

Am 30. April 1832 wurde dann der Grundstein zu einem neuen Theater gelegt, nachdem das Aurnheimersche Haus hatte abgetragen werden müssen. Am 1. Oktober 1833 fand die Eröffnung mit einem von Frau von Trentinaglia gesprochenen Prolog, welchem Schenks „Die Krone von Cypern" folgte, statt. Das „Stadttheater" faßte — ursprünglicher Absicht entgegen — nur 1000 Personen und war bei der Eröffnungsfeier bis auf den letzten Platz gefüllt. Auf dem Repertoir der Folgezeit standen u. a.: „Der Narr von Sevilla", „Tancred", „Heinrich von Anjou", „Don Juan", „Maurer und Schlosser", „Freischütz", „Jungfrau von Orleans", „Zampa", „Othello", „Fidelio", der „Vampyr".

Am 16. März 1834 trat Frau von Trentinaglia das Theaterprivilegium an Freiherrn von Hartmann ab; sie selbst trat mit einer von ihr ausbedungenen Jahresgage von 900 Gulden als Mitglied in die Reihe der darstellenden Künstler ein. Die Direktion übernahm J. Lutz gegen einen jähr-



Das heutige Nürnberger Stadttheater.

lichen Pachtzins von 1000 Gulden und eine Abgabe von 1100 Gulden an den Magistrat auf die Dauer von 3 Jahren. In dieser Zeit gastierte Frau Spitzeder in verschiedenen Rollen; Direktor Lutz hatte der Künstlerin für jeden Abend 100 Gulden zu zahlen. Auch Sabine Heinefetter trat

auf und ebenso Frau Schröder-Devrient, welche für jede Rolle, die sie sang, 400 Gulden erhielt.

Im Jahre 1835 schon übernahm Karl Hahn die Leitung des Nürnberger Stadttheaters. Ferdinand Eßlair trat als Gast in „Belisar", den „Jägern", „Nathan der Weise" auf, ebenso Theodor Döring als Franz Moor, Mephisto, Lear, Shylock, Tartüffe und Chevalier Dumont im „Verschwender".

Auf Hahn folgte Direktor A. G. Brauer, der aber bald 14000 Gulden zusetzte, obschon Theodor Döring an zwölf Abenden im Jahre 1841 mit größtem Beifalle wieder auftrat. Er legte die Leitung bereits im folgenden Jahre in die Hände Emil Krulls.

Es folgt nun eine unerquickliche Periode wenig künstlerischen Schaffens. Erst unter Direktor Brauer (1850—1858) hob sich die Bühne wieder. Er zahlte u. a. Henriette Sontag für ein einmaliges Auftreten 1000 Gulden.

Ihren gegenwärtigen Rang als vornehmes und leistungsfähiges Theater verdankt die Nürnberger Bühne jedoch erst dem rastlosen Schaffen des Nachfolgers Brauers, Maximilian Reck, welcher vom Jahre 1858—1885 die Direktion führte und am 1. Oktober 1883 sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum zugleich mit der fünfzigjährigen Jubelfeier des Bestehens des Hauses begehen konnte. Unter ihm trat Frau von Marra-Vollmer als Gast auf in: „Regimentstochter", „Lucia", „Linda", „Martha", „Carlo Broschi", „Norma", „Angelo", „Talisman", „Nachtwandlerin"; ebenso gastierten Theodor Döring, Fräulein Seebach, Pepita de Oliva, Friedrich Haase, E. Devrient, H. Hendrichs, Kindermann, Wachtel, Julie Rettich, u. a. Das Repertoir war im Schauspiel wie in der Oper meist ein zufriedenstellendes.

Die derzeitige Leitung liegt in den Händen des tüchtigen und kunstverständigen Sohnes des am 6. Mai 1885 verstorbenen Maximilian Reck, Hans Reck. Das Repertoir des Nürnberger Stadttheaters bewegt sich auf allen Gebieten der dramatischen Kunst. Im Jahre 1905 wurde der stattliche Bau des heutigen Nürnberger Stadttheaters vollendet.



Das Passionsspiel in Oberammergau.

Bis in die neuste Zeit hinein haben sich die geistlichen Spiele des Mittelalters unter den Bauern in Tirol und Oberbayern erhalten.

Tagelange Passionsaufführungen finden fast alljährlich in zwei Dörfern Oberbayerns, in Mittenwald und Oberammergau, statt.

Am meisten Interesse erregen die großen Darstellungen in Oberammergau.



Ansicht des am südlichen bayerischen Vorgebirge im Amerthale an dem Amerflusse gelegenen Dorfes Ober-Amergau

Im südwestlichen Bayern liegt im anmutigen Tale der Ammer, 841 m über dem Meere, umgeben von bewaldeten Bergen, von denen die Felsenwandung des steil abfallenden, mit einem Riesenkreuz versehenen „Kosel“

Das
Große Versöhnuugsopfer auf Golgotha
oder die
Leidens- und Todes-Geschichte
Jesu
nach den vier Evangelisten
mit
Bildlichen Vorstellungen aus dem Alten Bunde
zur
Betrachtung und Erbauung
mit allerhöchster und allergnädigster Bewilligung
aufgeführt
zu Oberammergau
am 31ten May, 1ten, 7ten und 21sten Juny, 11ten und 25sten July, 8ten und 22sten August, 5ten und 12ten September 1830.

Musik von Dedler.

München.
Gedruckt in der Mich. Lindauer'schen Hofbuchdruckerey.

Titelblatt eines seltenen Buches.

zunächst in die Augen springt, das stattliche Dorf Oberammergau. Etwa anderthalb Tausend Einwohner leben hier, deren größter Teil sich dauernd oder vorübergehend der künstlerischen Beschäftigung widmet. Der Boden

ist weder dem Getreidebau noch der Viehzucht besonders günstig. Mit um so größerem Eifer ergriffen die Bewohner von alters her als Erwerb die

Vorbericht.

Im Jahre 1633 herrschte in den benachbarten Gegenden, vorzüglich zu Partenkirch, Eschenlohe und Kohlgrub, eine so ansteckende Krankheit, daß nur wenige Menschen am Leben blieben. Obwohl das Ammerthal durch Berge von jenen Gegenden getrennt ist, und alle Vorsichtsmaßregeln und Mittel angewendet wurden, sich vor diesem fürchterlichen Uebel zu verwahren, so kam es doch unvermuthet auch hieher, indem ein hiesiger Taglöhner, um mit den Seinigen das Kirchweihfest zu halten, von Eschenlohe, wo er im Sommer in Feldarbeit war, auf geheimen Wegen über das Gebirg in sein Haus schlich, und die Krankheit mit sich brachte. Schon am zweyten Tage war er eine Leiche, und innerhalb drey Wochen 84 Personen mit ihm. In dieser allgemeinen Noth suchte die hiesige Gemeinde bey dem Allmächtigen Hülfe — mit einem feyerlichen Gelübde, alle zehn Jahre die Leidensgeschichte Jesu, des Weltheilandes, zur dankbaren Verehrung und erbaulichen Betrachtung öffentlich vorzustellen. Die Kraft des Glaubens siegte — nicht eine einzige Person mehr starb an dieser Krankheit, obschon noch Viele von derselben angesteckt darnieder lagen. Im darauf folgenden Jahre 1634 wurde zur Erfüllung des Gelübdes die Leidensgeschichte Jesu das erstemal aufgeführt. Dieß ist der Ursprung der Passions-Vorstellung in Oberammergau.

Die Gemeinde ließ sich, dem Gelübde ihrer Voraltern getreu, durch keine Hindernisse und Mühe abhalten, diese Vorstellung jedes zehnte Jahr öffentlich aufzuführen, und das Heiligste aus der Geschichte auf die würdigste Weise darzustellen; deßwegen wurde auch immer die allerhöchste Genehmigung hiezu ertheilt. Die wesentlichen Veränderungen, welche die Passions-Vorstellung seit den letzten zwey Jahrzehnten sowohl in der Musik als im Texte erhielt, erwarben ihr den ungetheilten Beyfall all der zahlreichen Zuschauer.

Diesen auch im gegenwärtigen Jahre zu erhalten, ist der Gemeinde eifrigstes Bestreben.

Vorbericht des auf voriger Seite erwähnten Buches mit der Entstehungsgeschichte des Oberammergauer Passionsspieles.

Schnitzkunst, die ihnen vom benachbarten Kloster Rottenbuch her, wo die Mönche sie betrieben, überkommen sein mag. Die Holzschnitzereien Ober-

ammergaus gehen in alle Welt. Dazu kam die feste Einbürgerung des Passionsspieles. Das im Mittelalter ja in vielen Orten übliche Spiel wurde vor etwa 250 Jahren als dauernde Einrichtung festgesetzt, und es wurde bestimmt, daß die Spiele sich alle zehn Jahre zu wiederholen hätten. So ist es bis auf den heutigen Tag geblieben.

Der Oberammergauer hat infolge dieser seit Jahrhunderten betriebenen künstlerischen Beschäftigungen, der Schnitzerei und der Schauspielkunst, in seinem ganzen Wesen und Charakter etwas Künstlerisches angenommen. Die freundlichen, von schmucken Gärten umgebenen Häuser sind bemalt oder mit Schnitzwerk versehen, die Bewohner selbst verbinden mit einem würdigen Äußeren gefällige, anmutige Formen.

Im Dreißigjährigen Kriege hatten die Oberammergauer viel zu leiden. Zu allen Drangsalen kam noch die Pest. Da gelobten sie: wenn die Seuche sie verlassen würde, wollten sie alle zehn Jahre die Passionsspiele abhalten. So ist die Sitte entstanden. Heute aber, da der alte Gebrauch der Passionsspiele im allgemeinen abgekommen ist, haben diese Aufführungen eine ganz andere Bedeutung als ehedem. Während sie einst einen mehr lokalen Charakter trugen, werden sie heute als Sehenswürdigkeit von den Angehörigen aller Nationen aufgesucht.

Der Text des im Jahre 1900 in der Zeit vom 24. Mai bis 12. August, d. h. in siebzehn Wiederholungen in Oberammergau zur Aufführung gelangten Schauspiels stammt im wesentlichen von Dr. Ottomar Weiß, der Anfang des 19. Jahrhunderts in dem benachbarten Ettal lebte. Im Jahre 1860 wurde der Text vom Pfarrer Daisenberg überarbeitet. Die früheren Texte hatten sich durch mannigfache Änderungen und Einschiebungen im Laufe der Jahrhunderte nicht verbessert. Zu dem jetzigen einfach-würdigen Text wird seit Anfang des 19. Jahrhunderts die Musik des hochbegabten Oberammergauer Lehrers Rochus Dedler gespielt.

Erst gegen Mitte des 19. Jahrhunderts wurde das Oberammergauer Passionsspiel in weiteren Kreisen populär. Gelehrte wie Künstler wiesen darauf hin. Dadurch, daß man die Darstellung, anstatt auf dem Gottesacker neben der Kirche, von 1830 an auf einem eigenen Theater außerhalb des Dorfes stattfinden ließ, gewann man den Raum für mehr Zuschauer.

Im Jahre 1840 kamen schon Tausende aus der Fremde, unter anderen das Königspaar von Sachsen und der Kronprinz Maximilian von Bayern. Von Jahrzehnt zu Jahrzehnt nahm der Besuch zu, und das einfach zusammengezimmerte Theater mußte mehrmals vergrößert werden. Durch den Krieg von 1870/71 wurden die Vorstellungen im Juli unterbrochen, dafür im Juni 1871 wieder aufgenommen. Damals — im September — kam



Ältere Oberammergauer Bühne.

auch der jugendliche König Ludwig II., der später den Oberammergauern die schöne marmorne Kreuzigungsgruppe errichten ließ. Im Jahre 1880 besuchten schon 120000 Menschen das stille Oberammergau und die Passionsspiele, und bei diesen Vorstellungen wurde zum ersten Male das mit großen Aufwendungen erbaute neue Festspielhaus benutzt. Hierfür und für neue Kostüme wurden 200000 Mark aufgewendet. Das Theater entstand unter Leitung des bewährten deutschen Bühnentechnikers, des Obermaschinenmeisters der Königlichen Theater in München, Karl Lautenschläger.

Im ganzen ist die Anlage dieselbe, wie in dem früheren „Passionsstadel", nur in etwas größerem Maßstabe. Von dem Zuschauerraume ist ungefähr die Hälfte gedeckt, während sich die vorderen Sitzplätze, das

Orchester, das Proszenium und die „Stadtgasse“ unter freiem Himmel befinden.

Rechtwinklig zum Proszenium schließen sich auf beiden Seiten dreibogige Kolonnaden daran, durch welche der Chor heraustritt. Die Mittelbühne in Form eines Tempels ist als moderne Bühne eingerichtet mit geschickten Anordnungen für Dekorationswechsel. Sie dient zu den lebenden Bildern, sowie denjenigen Szenen, welche im geschlossenen Raume spielen. Die großen Volksszenen – der Einzug Christi, die Empörung, die



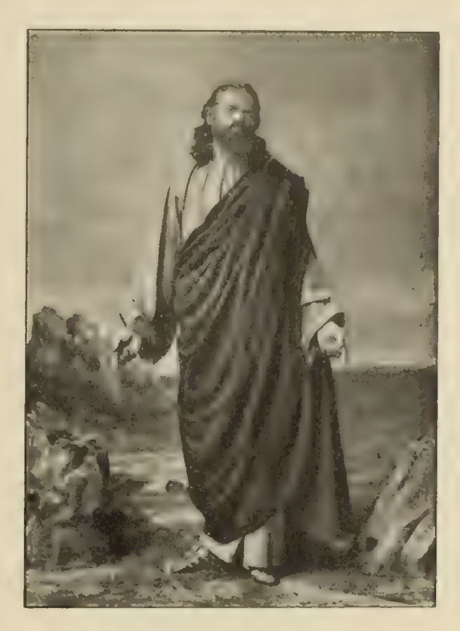
Passionstheater in Oberammergau.

Kreuzigung u. s. w. – vollziehen sich auf der geräumigen Vorbühne und in den zu beiden Seiten der Bühne befindlichen Stadtgassen. Das Orchester ist nach dem Vorbilde des Wagnertheaters unter die Bühne verlegt. Der gesamte Zuschauerraum faßt ungefähr 5000 Personen.

Das Passionsspiel selber zerfällt in die eigentliche Handlung und in „Vorbilder“. — Jeder Szene der Handlung, wie sie sich nach dem Evangelium vollzieht, geht ein lebendes Bild aus dem alten Testament voraus, eine Art Gleichnis, welches der Chor in Lied und Wort dem Zuschauer erklärt. So z. B. vor der Einsetzung des Abendmahls das großartige Bild „der Mannaregen“. Vor der Kreuzigung Christi die Aufrichtung der ehernen Schlange in der Wüste, denn, so sagt der Chor, wie Moses in der Wüste eine Schlange erhöht hat, damit alle durch ihren Anblick gesunden, so soll Gottes Sohn am Kreuz erhöht werden. Der Chor besteht aus 25 Personen,

Männern und Frauen, und hat weitaus die schwierigste Aufgabe des Passionsspiels, denn er muß fast ununterbrochen bei jedem Wetter auf der offenen Bühne sein.

Das Spiel beginnt um 8 Uhr morgens, mittags ist Pause von 11—½1 Uhr, das Ende um 5 Uhr nachmittags. Die Gesamtzahl der Mitwirkenden beträgt 700 und zwar nur Oberammergauer. Die Gesamtleitung hatte seit 1880 der Bürgermeister Johann Lang, diejenige der lebenden Bilder der Vorstand der Schnitz- und Modellierschule, Ludwig Lang. Den Christus gab dreimal 1870, 1880 und 1890 Josef Mayr; im Jahre 1900 sprach Mayr den Prolog und Anton Lang spielte den Christus. Die Einnahmen betrugen 1890 = 700 000 Mark, sie wurden teils für Vervollkommnung des Festspiels, teils für Gemeindeangelegenheiten, teils als Honorar für die Mitspielenden verwendet. Die letzten Aufführungen waren mit die erfolgreichsten; freilich hatte sich mancher Wandel vollzogen. Alle Besucher empfangen aber noch denselben Eindruck. Eine nähere Beschreibung aus der letzten Spielzeit scheint mir am Platze.



Joseph Mayr als Christus.

Weithin ist das große Kreuz sichtbar, das den Giebel des Theaters krönt, und schon aus der Ferne die Weihe des Hauses offenbart. Siebzehn Eingangstore führen ins Innere, jedes Tor hat der Münchener Maler Mettenleitner mit einem religiösen Bilde nach Schnorrschen Motiven geschmückt. Die Zuschauerhalle weist nur zwei Bilder auf, das Kloster Ettal und das erste Passionsspiel aus dem Jahre 1654. Gerade an letztem Bilde, auf dem die naive Primitivität des Spiels und seiner Zuschauer von ehedem zum Ausdruck gelangt, kann man den gewaltigen Unterschied von

einst und jetzt, die Umwandelung und Steigerung des Passionsspiels nach der dekorativen und szenischen, nach der modernen Seite hin erkennen. Der Zuschauerraum, der in seiner neuen Form von dem Münchener Hoftheater-Ingenieur Max Schmucker entworfen und jetzt vollkommen gedeckt ist, erinnert in seiner ganzen Konstruktion, in seiner rundbogenartigen Form, in seinen mächtigen Eisenbogen an die Anhalter Bahnhofshalle, und doch ist diese Form bei all ihrer Nüchternheit die denkbar beste. Der weite offene Teil der Halle, der zur Bühne hinüberleitet, zieht dem Auge und der Illusion keine Grenzen; denn über die ungedeckte Bühne hinweg schaut man hinein in die große, freie Natur. Die Berge steigen auf, von ihren Höhen glitzert frischgefallener Schnee, und sie geben dem Hause den einzigen Rahmen, verleihen dem Spiel einen Charakter, der es glauben macht, daß hier alles der echten Natur entspringt, daß Spieler und Spielerinnen, frei von allem profanen Denken, ihr innerstes Empfinden ausleben lassen. Zu einer Breite von 40 Metern dehnt sich die Bühne aus, und ihre siebenfache Einteilung, rechts und links die Gänge, aus denen der Chor tritt, dann die zwei Straßen Jerusalems mit ihrer vortrefflichen Perspektive, die Paläste des Kaiphas und des Pilatus und die große Mittelbühne, auf der die lebenden Bilder gestellt sind, geben ihr eine architektonische Eigenart und eine praktisch künstlerische Ausgestaltung, welche einst vielleicht zur Lösung außergewöhnlicher Bühnenprobleme beitragen dürfte.

Der Oberammergauer ganzes Sehnen gehört dem Passionsspiel, für sie birgt es Freud und Leid, ist es mit den höchsten Hoffnungen, mit schmerzlichsten Enttäuschungen verknüpft. Im Passionsspiel mitwirken zu können, das ist ihr Sehnen, gewiß ist dieses Sehnen nicht frei von Ehrgeiz, aber dieser Ehrgeiz entstammt der Hingabe an die große Sache. — Sie harren des Spruches des Wahlkomitees, das über die Besetzung der Rollen zu entscheiden hat, voll Bangen und Hoffen, wie eines Urteils, das ihr Schicksal entscheidet. — Und dieser Spruch, er bestimmt Schicksale. — Er hat Rosa Lang, die ideale, unvergessene und unersetzliche Maria der Passionsspiele 1900 ins Kloster gebracht. Sie hat es nicht verwinden können, daß man sie, die mit ihrer ganzen hingebenden Gläubigkeit, mit allen Fasern ihres Herzens sich in die hehre Gestalt der Maria vertieft

hatte, nicht wiedergewählt hatte. Rosas Vater, der Bürgermeister Lang, der durch seine scharfe Intelligenz, durch seine unbeugsame Energie und durch seine aufopfernde Begeisterung die Passionsspiele zu ihrer heutigen Bedeutung emporgeführt hat, mußte ebenfalls Verzicht leisten, er, der den Hohenpriester Kaiphas in so charakteristischer Weise verkörperte, ist als Spieler nicht wiedergewählt, sondern ausschließlich mit der Oberleitung betraut worden. Der greise Mann, der trotz seiner Machtstellung sich dem Wahlspruche beugen mußte, ist zu selbstbewußt und auch zu offen, um all das mit Gleichgiltigkeit zu ertragen.



Rosa Lang als Mutter Gottes.

„Seit dem Jahre 1860", so äußerte er, „spielte ich den Kaiphas, und jetzt, im fünften Jahrzehnt, muß ich entsagen. Das erfüllt mich mit Schmerz, es ist mir, als ob ich mich von etwas, das mir ans Herz gewachsen ist, habe trennen müssen. Ich bin ja noch der Leiter, aber nur hinter den Kulissen zu wirken, nur abseits und versteckt zu stehen, das fällt mir schwer, sehr schwer, ich komme mir so überflüssig, so untätig vor. – Wer mich gewählt hat, wer nicht, das weiß ich nicht, denn jeder Wähler ist zur absoluten Geheimhaltung verpflichtet." –

Die Oberammergauer Passionsspieler nehmen all die Freuden, die ihnen beschieden sind, all die Leiden, die sie fühlen, als göttliche Zeichen hin und geben so ihrem Spiele die Weihe überirdischer Vorsehung.

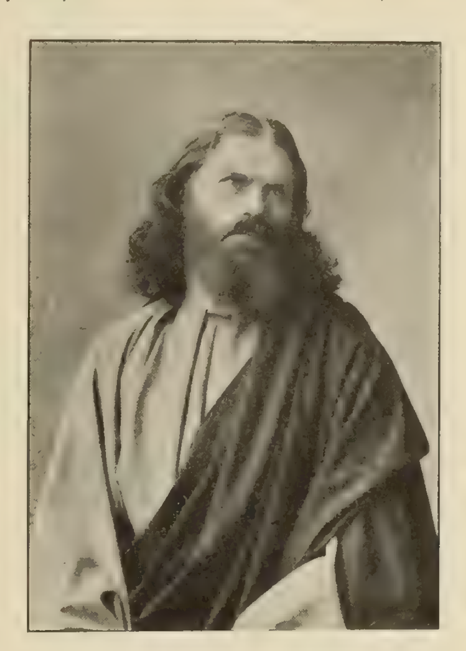
Am besten hat sich der Christus-Mayr mit seinem Schicksal abgefunden. Er, der in seinem kleinen Heimatsort die Huldigungen einer ganzen Welt entgegennehmen konnte, ist vernünftig genug, den Ruhm, den er in früheren Tagen erworben hat, nicht im Alter, nicht durch sein Alter aufs Spiel zu setzen. Mit all der angeborenen Würde, Wärme und Schlicht-

heit, die ihn auch im Leben zu einer so fesselnden und sympathischen Erscheinung macht, beurteilt er die Situation: „Es geht nicht mehr, das habe ich mir und auch den anderen gesagt. Mein Haar ist grau, mein Bart ist weiß, mein Gesicht hat Falten, soll ich mich etwa künstlich zurechtmachen lassen? Ich habe mich immer bemüht, so einfach und so rein zu leben, wie es der hohen Aufgabe entspricht, die ich einst das Glück hatte, ausführen zu dürfen, und ich würde es für eine Profanation halten, wenn ich jetzt auf künstlichem Wege das erreichen wollte, was mir die göttliche Natur in meinem Alter genommen hat. Eben, weil ich mich mit aller Reinheit und Inbrunst der Verkörperung der heiligen Gestalt geweiht habe, entsage ich. — Vor mir und auch vor den Menschen soll das Bild ideal erhalten bleiben, und darum habe ich abgeschlossen, in schmerzlicher Entsagung zwar, aber in versöhnlicher Stimmung. — All die Ehren, die man mir erwies, habe ich nicht gesucht, ich bin ihnen, soweit mir dies möglich war, aus dem Wege gegangen, und ich habe sie nur dann in dankbarer Freude hingenommen, wenn ich spürte, daß sie einem inneren Gefühl und nicht neugieriger Teilnahme oder der Annahme entsprangen, in meiner bescheidenen Person etwas Absonderliches zu sehen. Eine Ehrung allerdings hat in mir ein wahres Gefühl des höchsten Dankes und Stolzes hervorgerufen, das war damals, als der Heilige Vater mir mit seinem Bilde den päpstlichen Segen für mich und mein Haus auf drei Generationen sandte. — Ich habe als Sprecher des Prologes eine andere Aufgabe gefunden, der ich mich mit Innigkeit hingebe, und ich kann ruhig abtreten, denn in dem jungen Anton Lang ist ein Mann erstanden, der mit Recht berufen ist, des Heilands Gestalt zu verkörpern."

Und der Christus-Mayr hat Recht. Der junge Töpferssohn ist innerlich durchdrungen von dem heiligen Ernst der Mission, die er erfüllen soll. Er ist unverheiratet und lebt im Hause seines Vaters, der bereits seit drei Jahrzehnten der glänzende Darsteller des Herodes ist und in seiner Familie den Passionsspielgedanken gehegt und gepflegt hat. Über seine Stimmung auf der Bühne äußerte er:

„Ich fühle alles mit, und in der Liebesmahl- und in der Ölbergszene hätte ich am liebsten losschluchzen mögen; aber ich sagte mir, du mußt

dich beherrschen, damit du deine Rolle beherrschst, und wenn ich wirklich hin und wieder Furcht hatte, aus der Stimmung zu fallen, so trägt hierzu nur das Soufflieren bei; selbstredend muß bei einem Werke, in dem so viel gesprochen wird, souffliert werden. Die Souffleure bewegen sich hinter der Szene oder im Volkshaufen, allein so gut und so notwendig sie sind, das Tempo ihres Sprechens ist doch nicht immer das meine, und so kann ich, trotzdem ich mit jeder Silbe meiner Rolle vertraut bin, leicht aus der Stimmung kommen. Ich denke mir, nur der kann den Christus spielen, der fromm und gut ist, ich bin kein Betbruder, und dennoch, wie ich glaube und fühle, innig fromm."



Joseph Mayr als Christus.

Die Oberammergauer dulden zwischen sich und ihren Passionsspielen kein fremdes Element, und dieses Prinzip soll die Eigenart ihrer Person und ihres Spiels charakterisieren. Wie konsequent sie in der Aufrechterhaltung dieses Grundsatzes sind, beweist folgende Tatsache: Leo Lang, der Sohn des Musiklehrers Lang, und Dominikus Schilcher starben in jungen Jahren. Lang sollte 1900 im Passionsspiele das Fagott, Schilcher die Oboe blasen; da jedoch unter den Oberammergauern ein Ersatz für die Verstorbenen nicht aufzutreiben und eine Akquisition auswärtiger Musiker auf Grund der bestehenden Satzungen ausgeschlossen war, so mußte in den Passionsspielen von 1900 das beabsichtigte Holzblasquartett wegfallen. Sie sind hierin konsequent bis zum Äußersten; sie dulden nicht, daß auch nur ein Schnürchen auf der Bühne von einem andern gezogen wird als von einem Oberammergauer. Sie allein beherrschen die von Lautenschläger und Schmucker angelegte Szenerie, und ist es immerhin interessant, wenn auch

nicht verblüffend, diese Dorfbewohner als Darsteller zu sehen und zu hören, so wirkt geradezu überraschend, diese Schnitzer, Schuster, Schmiede und Schneider — das sind sie im gewöhnlichen Leben — als Theatertechniker zu beobachten. All die Prospekte, all die Verwandlungen, all die Maschinerien und all die Kartenkulissen, die sich zu und aufschlagen lassen, all die auf zwei Spulen sich abrollenden Wandeldekorationen werden von den Oberammergauern mit einer erstaunlichen Sicherheit und Sachkenntnis gehandhabt. — Der Beherrscher der Szene ist Zeichenlehrer Lang; seine Aushänge, in denen er jedem bei der Szenerie Beschäftigten die Details über die einzelnen Darstellungen und die hierzu erforderlichen Requisiten vorschreibt, sind klar und übersichtlich. 800 Personen müssen sich auf der Bühne anziehen, umziehen und bewegen, und auch hier zeigt sich der praktische Sinn und die mit Intelligenz gepaarte Disziplin der Oberammergauer Passionsspieler. Die Apostel, die Priester, die Römer, die heiligen Frauen u. s. w. haben ihre besonderen numerierten Räume; vor jeder Nummer ist das Kostüm und Name seines Trägers angegeben, die Räume sind, da die schweren Requisiten, wie Rüstungen, Lanzen, Helme u. s. w. in den Gängen stehen, frei und bequem.

Das schwerste Requisit ist wohl das Kreuz, an dem Christus gekreuzigt wird. Es erscheint als eine physische Unmöglichkeit, daß der Darsteller des Christus über zwanzig Minuten unbeweglich hängt. Und in der Tat ist hier vielleicht die anstrengendste körperliche Aufgabe, welche die Bühne kennt, zu bewältigen. — Vor der Kreuzigungsszene wird Christus bei geschlossenem Vorhang auf der Bühne am Boden am Kreuz befestigt. Das geschieht in der folgenden Weise. Der Darsteller trägt ein leichtes Stahlkorsett, sein Rücken hat nach außen einen mit dem Korsett in Verbindung stehenden Ring, ebenso haben seine äußeren Handgelenke feine Bandbefestigungen mit Ringen; der eine Fuß wird unsichtbar gestützt, der andere übergebeugte von einem Band mit einem Holznagelkopf umschlungen. Die Ringe werden an den betreffenden Stellen des Kreuzes eingehakt und dieses dann mit dem Gekreuzigten von drei Männern, die über außergewöhnliche Körperkräfte verfügen müssen, aufgehoben und aufgestellt. – Das Kreuz, das Christus am Kreuzweg trägt, ist zwar etwas leichter, aber unerklärlicher-

weise immerhin noch von einem Gewicht, daß es ein großer Mann nur mit Aufgebot aller Kräfte weiter schleifen kann. Das überirdische Fortschweben Christi erfolgt auf Rollen nach der Auferstehung und das Hervorspritzen des Blutes in der ebenso einfachen wie sinnreichen Weise, daß das Blut durch einen leichten Fingerdruck des Soldaten aus der Spitze der Lanze herausgespritzt wird; so wird das Rieseln des Blutes aus der Wunde mit einem großartigen Naturalismus veranschaulicht.

Die Oberammergauer sind jetzt so klug, offen zu sein, sie machen aus ihren Ausgaben und Einnahmen kein Geheimnis, schon aus dem Grunde wohl, um die Gerüchte, als ob sie aus den Passionsspielen einen außerordentlichen Geldnutzen zögen, zu wiederlegen. Im Jahre 1880 haben sie eingenommen und ausgegeben genau 336596 Mark und 34 Pfennige; von dieser Summe wurden unter anderen für die Herstellung des Theaters und der Garderobe etwa 80000 Mark, für gemeinnützige Zwecke, Bauten, Anlagen und Stiftungen etwa 100000 Mark und für Honorare an die Mitwirkenden etwa 110000 Mark verwandt. Im Jahre 1890 bezifferten sich die Gesamteinnahmen auf etwa 695000 Mark, die nach Abzug eines Reservefonds von 5000 Mark fast vollständig verbraucht wurden. Der Neubau kostete damals etwa 200000 Mark, für gemeinnützige Zwecke — für Erbauung eines Krankenhauses, für Kanalisation, für Aufbesserung der Lehrergehälter u. s. w. wurden 200000 Mark ausgegeben bezw. reserviert. Die Hauptausgabe, 242830 Mark, erforderten das letzte Mal die Mitwirkenden. Das Höchsthonorar von 2000 Mark erhielt Christus-Mayr. 6 Darsteller bezogen je 1300, 41 je 900, 138 je 500 und 191, hauptsäch-



Peter Reindl als Johannes.

lich Kinder, je 40 Mark. — Die Gesamteinnahmen der Oberammergauer Passionsspiele im Jahre 1900 betrugen 1035000 Mark von 273785 zahlenden Besuchern. Die Ausgaben für Bauten, Spielhonorare u. s. w betrugen 810000 Mark.

Im Jahre 1880 eine Einnahme von 336000 Mark, im Jahre 1890 eine Einnahme von 695000 Mark und 1900 eine Einnahme von mehr als einer Million! Ziffern sprechen, sie beweisen hier, daß das Interesse der Welt für das Oberammergauer Passionsspiel sich in aufsteigender Linie befindet.



Großherzogliches Hoftheater in Oldenburg.

Vor dem Jahre 1833 wurde den Einwohnern Oldenburgs an theatralischen Genüssen nur das geboten, was wandernde Schauspielergesellschaften, die ihre Bühne in einem Stalle auf dem Marktplatze oder in Sälen aufschlugen, bieten konnten. Es werden die Prinzipalschaften Kunninger, Jüngling, Hentschel, Ackermann und die „Vereinigte Gesellschaft" genannt. Die letzten Jahre des 18. und die ersten Jahre des 19. Jahrhunderts bieten auch nichts Erwähnenswertes aus der Theatergeschichte. Während der französischen Zeit, 1811, fanden Vorstellungen der Pichlerschen Truppe auf einer im Marstallgebäude errichteten Bühne statt, welche großen Beifall fanden. Später wurde der von Hartensche Saal zu einer Bühne umgewandelt, in welcher die Bremer Schauspieler Vorstellungen gaben. Im Sommer 1830 spielte die Bethmannsche Truppe wieder im Marstall.



Auguste von Bärndorf.

Um diese Zeit tauchte der Gedanke auf, in Oldenburg ein Schauspielhaus zu erbauen, um geregelte Verhältnisse zu ermöglichen. Der Vorstand der Kabinettskanzlei des Großherzogs Paul Friedrich August, Hofrat Starklof, war von 1832—1842 das treibende und belebende Element der Oldenburgischen Theaterverhältnisse. Ihm verdankt Oldenburg sein erstes, wenn auch sehr einfaches Theatergebäude, das am 12. Februar 1833 vollendet und am 21. Februar desselben Jahres mit der Oper von Auber



Seyberlich.

„Der Schnee“ und einem Prologe eröffnet wurde. Das Haus faßte 460 Personen. Die erste Truppe, welche in demselben spielte, war die des Direktors des Stadttheaters in Bremen, J. C. Gerber, mit dem auch ein fester Vertrag abgeschlossen wurde. Da aber bei den damaligen mangelhaften Verkehrsverhältnissen die darstellenden Mitglieder auf großen Lastwagen beständig von Bremen nach Oldenburg und zurück mit Requisiten und Garderobe fahren mußten, so engagierte Direktor Gerber im Winter 1833/34 ein eigenes Personal für Oldenburg; Opernmitglieder durften aber nur mit besonderer Genehmigung des Senates in Bremen in Oldenburg mitwirken.

Im Jahre 1834 wurde das Theatergebäude neu ausgebaut, und auch für das Personal bessere Kräfte gewonnen; so trat unter andern Karl Jenke ein, der unter Immermann in Düsseldorf gewirkt hatte. Zum Vorteil für die Bühne gereichte es auch, daß Adolf Stahr, der seit 1836 als Oberlehrer am Gymnasium in Oldenburg wirkte, die Kritik in die Hand nahm.

Als im Jahre 1842 Starklof, der zwar nur vertretend für Gerber die Regie geführt hatte, in Wirklich-



Emilie Düringer.

keit aber die Seele des Institutes gewesen war, zurücktrat, entschloß sich der Großherzog Paul Friedrich August, der von Anfang an ein lebhaftes Interesse an dem Gedeihen des Theaters genommen hatte, das Theater als Hoftheater unter Hofverwaltung zu stellen, und ernannte den Kammerjunker Ferdinand von Gall zum Intendanten. Am 2. Oktober 1842 wurde das „Hoftheater" mit dem romantischen Drama „Der Sohn der Wildnis" eröffnet; Herr von Gall suchte das Theater nach allen Seiten hin zu heben. Er entwarf neue Theatergesetze und empfahl, als Adolf Stahr am Ende des Winterjahres sein Amt als Kritiker niederlegte, dem Großherzoge den Dichter Julius Mosen als Dramaturgen, der am 20. Mai 1844 auch seine definitive Ernennung erhielt. Die Wahl war eine glückliche und hat zum Gedeihen der Oldenburger Bühne wesentlich beigetragen.



Frl. Maltana.

Im Jahre 1846 ging Herr von Gall als Intendant nach Stuttgart; an seine Stelle trat der Kammerherr Graf Bocholz. Er besaß keine tieferen literarischen Kenntnisse, aber Eifer, Arbeitskraft und Gerechtigkeitssinn. Natürlich warf das Jahr 1848 seine Schatten auch auf das Oldenburger Theater, dennoch wurden bei 129 Vorstellungen 26 Novitäten gebracht, und zwar wurde Schiller fünfmal, Goethe einmal, Shakespeare fünfmal, Gutzkow viermal, Mosen einmal, Freytag viermal und Putlitz sechsmal vorgeführt.

Die Kosten, die das Theater verursachte, wurden aber immer größer, so daß sich, als die jährlichen Zuschüsse auf 23846 Taler gestiegen waren, im Jahre 1854 der Großherzog Nikolaus Friedrich Peter auf Antrag der Finanzverwaltung entschloß, das Hoftheater als solches aufzuheben. Das am 1. Mai desselben Jahres entlassene Personal erhielt etwa 1100 Taler



Frl. Millitz.

Gratifikationen ausgezahlt. Der von dem Intendanten von Gall begründete Pensionsfonds kam zur Verteilung.

Im Jahre 1854 wurde nunmehr dem bisherigen Regisseur Karl Jenke die selbständige Direktion übertragen, indem ihm außer einer Subvention von 4000 Talern das Theatergebäude mit sämtlichem Inventar zur Verfügung gestellt wurde. Gleichzeitig trat Graf Bocholz zurück, und Kammerherr von Dalwigk wurde zum Chef der Hofkapelle ernannt.

Am 15. Oktober 1854 wurde die Bühne neu eröffnet, aber schon 1857, also nach 3 Jahren, trat Jenke von der Direktion zurück. Unter seinem Nachfolger Gustav Moltke (von 1857 bis 1867) ging im Jahre 1865 die finanzielle Verwaltung wieder in die Hände der Hofverwaltung über. Nach ihm übernahm im Jahre 1867 August Becker die Leitung des Oldenburger Theaters; er eröffnete seine Direktion am 15. September mit Goethes „Faust“ und dem Vorspiel auf dem Theater als Prolog (Musik von Lindpaintner). Die Vorführung des Faustvorspiels war gleich eine künstlerische Tat Beckers.



Christians.

Im Jahre 1868 setzte der Großherzog Nikolaus Friedrich Peter eine Kommission ein, die über die neuen Engagements und über das Repertoir zu entscheiden haben sollte. Technischer Direktor blieb A. Becker. Das große Kriegsjahr 1870/71 stellte zwar eine Zeitlang, wie bei so manchen andern auch, das Fortbestehen des Theaters in Frage; doch ging glücklicherweise der Sturm vorüber. Nach dem Tode des Direktors Becker im Jahre 1874 trat Friedrich Woltereck an seine Stelle.

Im Laufe der Jahre hatte sich aber die Notwendigkeit, an Stelle des alten Theaters, welches keineswegs mehr den Forderungen der Neuzeit entsprach, einen Neubau aufzuführen, immer gebieterischer geltend gemacht. Hofbaumeister Schnitzer entwarf deshalb einen Bauplan, dessen Ausführung ohne Dekorationen u. s. w. auf 310 000 Mark veranschlagt wurde. Der Plan fand Billigung. Die Stadt Oldenburg übernahm den Bau und der Landtag bewilligte einen Zuschuß von 100 000 Mark. Das neue Theater wurde auf 1000 Sitzplätze bemessen und erhielt seinen Platz neben dem alten Theater. Am 22. April 1879 wurde der erste Spatenstich getan. Die Einrichtung der Bühne, des Beleuchtungs- und Maschinenwesens wurde dem Obermaschinenmeister Lautenschläger übertragen; die ornamentale Ausschmückung des Gebäudes an Reliefs und Figuren im Giebelfelde dem Bildhauer Boschen d. J.



Frl. Evers.

Mit dem „Sommernachtstraum" wurde am 28. April 1881 das alte Theater, das manchen berühmten Künstler auf seiner Bühne hat spielen sehen und das eine reiche Geschichte zu verzeichnen hat, geschlossen. Der Etat des Großherzoglichen Theaters hatte im Verwaltungsjahre 1880/81 110 130 Mark betragen; hiervon zahlte die Hofkasse 70 000 Mark. Die

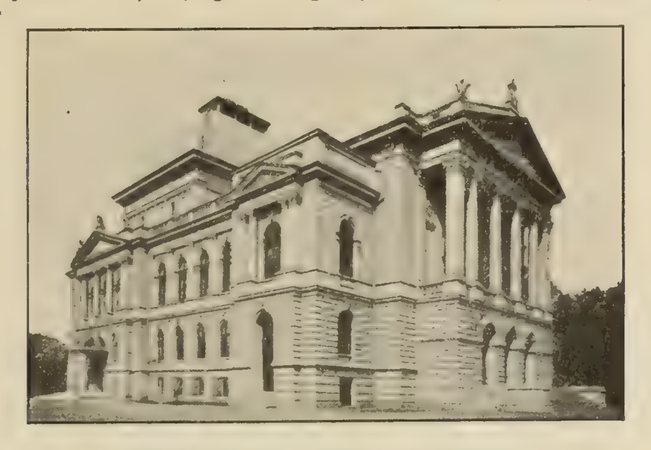
Kosten eines Spielabends beliefen sich auf 1029 Mark. Das neue Gebäude wurde am 8. Oktober 1881 mit einem Prolog von Reinhold Mosen, der Ouvertüre zur Oper „Iphigenie“ von Gluck und der Aufführung von Goethes „Iphigenie“ eröffnet. In letzterem lagen die Rollen der „Iphigenie“ in den Händen der Frau Bayer-Braun, des Thoas in denen des Herrn Zimmermann; den Orestes gab Herr Reicher, den Pylades Herr Brandt.



Frau Droescher.

Die Intendanz lag in den Händen des Freiherrn von Dalwigk und des Geh. Hofrates Köhler. Als Nachfolger Woltereck folgte Dr. Otto Devrient, in der Leitung des künstlerischen Teils. Aus dieser Zeit steht die Erstaufführung des „Mysteriums“ Faust (Goethe/Devrient), sowie viele mustergiltige klassische Aufführungen in dauernder Erinnerung. Dr. Otto Devrient folgte als Direktor Gustav Theodor Fischer, der sowohl als Darsteller, wie auch durch seine modern angelegte Inszenierungen Bedeutendes leistete. Im Jahre 1891 am 25. November brannte das erst elf Jahre alte Theater fast völlig ab. Die Dekorationen und die Garderobe wurden gleichzeitig ein Raub der Flammen. Während das Ensemble des Großherzoglichen Theaters unter Fischers Leitung eine Tournee durch die Städte des Großherzogtums und in Erfurt veranstaltete, wurde ein Interimstheater in Oldenburg erbaut und dasselbe am 14. Februar 1892 mit szenischem Prolog von Ruseler und „Minna von Barnhelm“ eröffnet. Dieses Interimistikum dauerte bis zum Ende der Saison 1892/93. Die beiden Intendanten Dalwigk und Köhler legten mit dem Jahre 1893 ihre Ämter nieder. Auf sie folgte in der Leitung der Intendanz der Flügeladjutant Major Freiherr von Wangenheim, der für eine glänzende Ausstattung an Dekorationen und Kostümen

für das inzwischen wieder aufgebaute neue Theater Sorge trug. Am 8. Oktober 1893 wurde dies neue Theater eröffnet mit einem Prolog von R. Mosen (Sohn des früheren Dramaturgen Jul. Mosen) und Shakespeares „Kaufmann von Venedig". Direktor Fischer spielte den Shylock, Anna Rohde die Porzia. Im Jahre 1894 trat Fischer von der Leitung der Direktion zurück. Ihm folgte in gleicher Stellung Georg Dröscher, der,



Großherzogliches Hoftheater in Oldenburg.

nachdem er vorher lange Jahre als Darsteller sich großer Beliebtheit erfreute, im Frühjahr 1896 vom Oldenburger Publikum Abschied nahm, um nach Berlin ans Berliner Theater zu gehen. Major von Wangenheim, der in der kurzen Zeit seines Wirkens künstlerisches Verständnis bewiesen hatte, starb im Winter 1896. Die Leitung der Intendanz übernahm interimistisch Kammerherr Freiherr von Rösing. Mit Beginn der neuen Saison 1896/1897 trat an seine Stelle Major von Radetzky-Mikulicz. Als artistischer Leiter fungierte von diesem Zeitpunkt Oberregisseur Karl Ulrichs, der nach Verlauf von vier Jahren von dem Großherzog zum Direktor befördert wurde. Der Intendant von Radetzky hat neben der Pflege der klassischen Dramen und der wertvollen älteren Werke namentlich der modernen Dichtung die Tore geöffnet. Oldenburg geht seitdem mit Novitäten den meisten Hofbühnen voran. Der Etat des Verwaltungsjahres 1903/1904 betrug 147 000 Mark.

Das Stadttheater in Posen.

Alle Elemente, aus denen sich im Laufe der Jahrhunderte eine moderne, dramatische Kunst entwickelt hat, nämlich geistige Mysterien (Misterien), Schul- und Handwerkskomödien u. s. w., sind in Posen nachzuweisen. Bischof Stephan Wierzbowski schreibt im Jahre 1681 an Papst Innocenz XI., daß er auf seinem Lieblingssitze, Gôra-Kalwarya, die Leidensgeschichte Christi aufzuführen beabsichtige. Schulkomödien, Stücke religiösen und weltlichen Inhalts pflegte man lange Zeit von Schülern am Lubranskischen Gymnasium, wie am Jesuitenkolleg, darstellen zu lassen; ebenso wurden von den Gewerken, die nach deutschem Muster organisiert waren, zu gewissen Zeiten theatralische Spiele zur Aufführung gebracht. Ein im Jahre 1743 aufgeführtes Stück dieser Art ist uns erhalten geblieben; wir nehmen darin durchaus deutsche Geistesäußerungen wahr.*) Als Verfasser der meisten Schulkomödien, von denen wir reichliche Nachrichten haben, wird der Jesuit Gregorius Cnagius genannt.

Während die Schauspielkunst in Deutschland bereits in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts einen glänzenden Aufschwung genommen hatte, litt Polen, das ohnedies auf einer niederen Kulturstufe stand, schwer unter den inneren Wirrnissen und Kriegen, so daß Neigungen für theatralische Aufführungen nur noch am Hofe des Königs Stanislaus August Poniatowsky sich geltend machen konnten.

Im Jahre 1793 fiel Posen an Preußen. Mit diesem Ereignis brach, wie hinsichtlich der politischen Verhältnisse so auch hinsichtlich des Theaters, eine neue Zeit an. Denn die preußischen Könige suchten deutsche Kultur nach dort hinüberzupflanzen. Des berühmten Döbbelin Sohn Karl Kasimir hatte 1788 vom Könige Friedrich Wilhelm II. für die preußischen Provinzen mit Ausnahme von Ost- und Westpreußen und Schlesien ein Privilegium

*) Abgedruckt im Bd. I der historischen Zeitschrift der Stadt Posen.

zur Veranstaltung von theatralischen Aufführungen erhalten. Er war es auch, der in Posen deutsche Bühnenkunst heimisch machte; er war zwar leichtsinnig, besaß aber keinen schlechten Charakter. Wenn z. B. irgendwo in Rawitsch, Posen u. s. w. eine Feuersbrunst ausbrach, so trat er mit seiner Truppe, wie im Jahre 1801, sofort hilfreich für die Abgebrannten ein. Am 7. September 1796 hatte Döbbelin sich beschwert, daß er in der „Geislerschen Reitbahn" nicht länger spielen könnte. Deshalb wollte er, „um den Musen des Schauspieles einen freundlichen Aufenthalt zu verschaffen", ein neues Haus bauen; aber es vergingen Jahre, ehe die ihm entgegentretenden Schwierigkeiten beseitigt waren. Endlich wurde seitens der Kriegs- und Domänenkammer zu Posen der Wilhelmsplatz zum Bau eines Theaters vorgeschlagen. Neben der unentgeltlichen Überlassung dieses Platzes sollte ein Zuschuß bis zum Höchstbetrage von 5000 Talern gewährt werden. Im Jahre 1801 berichtete die Kriegs- und Domänenkammer an den König in Berlin: „Wir bemerken übrigens noch alleruntertänigst, daß ein gutes deutsches Schauspiel nicht wenig dazu beitragen wird, Lust zur Erlernung der deutschen Sprache zu wecken u. s. w." Daraufhin entschloß man sich in Berlin dazu, ein allen Anforderungen der Zeit entsprechendes gutes Theater zu errichten. Der Staat bewilligte am 15. Mai 1802 als



Mit Bewilligung der Königlichen Regierung
wird heute Sonntag den 2. Juni 1822.
auf dem von Herrn Leidig neu erbauten Theater auf dem Schilling
von der
Leutnerschen Schauspieler-Gesellschaft
zum Erstenmal
aufgeführt:

Fluch und Segen.

Schauspiel in 2 Akten von Ernst von Houwald.

Personen:

Günther, ein Erbpächter . . . . Herr Carlsen.
Margaretha, seine Frau . . . . Mad. Carlsen.
Sophie, 16 Jahre alt, } ihre Kinder . . . {Dem. Frey.
Moritz, 8 Jahre alt, } . . . {Emilie Bachmann.
Braun, Justiz-Ammann . . . . Herr Müller.
Sebaldo, ein Seiltänzer . . . Herr Bachmann.

Hierauf folgt zum Erstenmal:

Ich irre mich nie,
oder:
Der Räuberhauptmann.

Lustspiel in 1 Akt, nach dem Französischen frei bearbeitet von Carl Lebrün.

Personen:

Michel Lefont, Seemann . . . . Herr Munsch.
Louison, dessen Tochter . . . . Dem. Franz d. ältere.
Gertrude, ihre alte Amme . . . . Mad. Bachmann.
Bonoeil, Postmeister . . . . Herr Carlsen.
Martial, dessen Sohn . . . . Herr Zimmermann.
Ein Unbekannter . . . . . Herr Franz.
Erac, Matrose . . . . . Herr Schumann.
Ein Knecht . . . . . Herr Ruhle.
Ein Brigadier von der Gensd'armerie . . . Herr Leopold.

Preise der Plätze:
Ein Sperrsitz 12 gGr. Parterre 8 gGr. Courant.

Es werden nicht mehr Billets ausgegeben, als bezeichnete Plätze sind. Billets zu den Sperrsitzen von 1. bis 80., wie auch zum Parterre, sind in meiner Wohnung, Breslauer-Straße, bei Herrn Ahlgreen, von früh 8 Uhr bis Nachmittags um 3 Uhr, und später an der Kasse zu haben.

Die Casse wird um 5 Uhr geöffnet. Der Anfang ist Schlag 6 Uhr. Das Ende um 8 Uhr.

C. Leutner,
Schauspiel-Unternehmerin.

W nowo zbudowanym teatrze w Szelagu
pierwszy raz:
Zlorzeczenie i Błogosławieństwo.
Potém
Nie mylę się nigdy,
czyli
HERSZT ROZBOYNIKOW.

Gesamtsumme für die Baukosten 18152$^{1}/_{2}$ Taler, die aber schließlich auf 46840 Taler anwuchsen. Hofbauamtsassessor Koch aus Potsdam stellte die Pläne fertig. Bei der Eröffnung des neuen Hauses am 17. Juni 1804 hielt Frau Döbbelin eine poetische Einweihungsrede, welche begann:

„Des Erdenlebens schwüle Tage
Kühlt selten nur ein kühler Abend ab.
Dank, daß der Dichtung wundervolle Sage
Ein guter Genius der Welt zur Labung gab.
Thalia winkt: in ihren Zauberwelten
Vergaßen wir die Wirklichkeit.

Von ihr geführt durch schöne Myrtenlauben,
Durch Gärten von Hesperien,
Wo stolz sich goldne Äpfel drehn,
Und aller Erden Früchte stehn,
Da pflücken wir des Neckars Trauben,
Sind im Elysium und glauben
Uns mit Sylphiden schon verwandt.
In ihrem bunten Feenland, u. s. w.

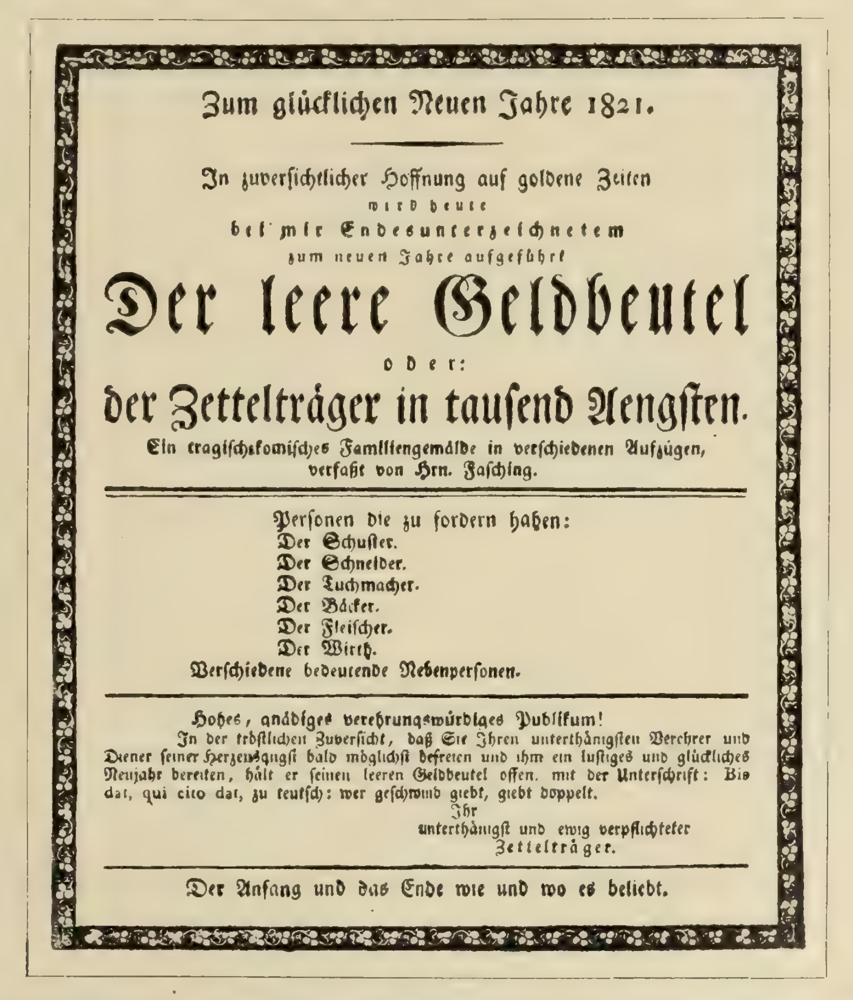
— — — — — — — — — — — — —

So möge dieser Bühne Ruf
Des hohen Stifters Absicht ehren,
Und der Erhab'ne, der sie schuf,
Luise, der die Künste schwören,
Oft selbst in ihrem Heiligtum
Den Opferdank der Musen hören."

Die Feier endete mit der Aufführung des Lustspiels „Der Amerikaner". Der glänzend eingerichtete Bau durfte in jeder Hinsicht ein Ruhmesdenkmal des Hohenzollernstaates genannt werden und hat 75 Jahre dazu gedient, deutscher Kunst in Posen zum Siege zu verhelfen.

Neben Döbbelin gab in den Jahren 1800/1801 und 1802 auch Direktor Bogulawski mit seiner Truppe Vorstellungen. 1803 führte die Riesamsche Schauspielergesellschaft aus Oels u. a. auf: Mozarts „Entführung aus dem Serail", Cherubinis „Wasserträger", Dittersdorfs „Doktor und Apotheker", Kotzebues Schauspiel „Sohn der Wahrheit", sowie desselben Lustspiel „Die deutschen Kleinstädter".

Betrachtet man den Döbbelinschen Spielplan im Jahre 1804, so ist derselbe nur als mittelmäßig zu bezeichnen; es gelangten zur Darstellung: „Stille Wasser sind tief", Lustspiel von Schröder, „Die deutschen Kleinstädter", „Das Epigramm" und „Die Kreuzfahrer", von Kotzebue, Zschokkes



Zum glücklichen Neuen Jahre 1821.

In zuversichtlicher Hoffnung auf goldene Zeiten
wird heute
bei mir Endesunterzeichnetem
zum neuen Jahre aufgeführt

Der leere Geldbeutel

oder:

der Zettelträger in tausend Aengsten.

Ein tragisch-komisches Familiengemälde in verschiedenen Aufzügen, verfaßt von Hrn. Fasching.

Personen die zu fordern haben:
Der Schuster.
Der Schneider.
Der Tuchmacher.
Der Bäcker.
Der Fleischer.
Der Wirth.
Verschiedene bedeutende Nebenpersonen.

Hohes, gnädiges verehrungswürdiges Publikum!

In der tröstlichen Zuversicht, daß Sie Ihren unterthänigsten Verehrer und Diener seiner Herzensangst bald möglichst befreien und ihm ein lustiges und glückliches Neujahr bereiten, hält er seinen leeren Geldbeutel offen. mit der Unterschrift: Bis dat, qui cito dat, zu teutsch: wer geschwind giebt, giebt doppelt.

Ihr
unterthänigst und ewig verpflichteter
Zettelträger.

Der Anfang und das Ende wie und wo es beliebt.

„Die Bastille oder die eiserne Larve" u. s. w. Sonst beherrschten den Spielplan die albernsten Gespenster- und Ritterstücke, sowie Possen. Döbbelin selbst trat vorzugsweise in derbkomischen Rollen auf; seine Frau wurde als eine talentvolle Künstlerin geschätzt.

Im Jahre 1805 (2. September) spielte die Bogulawskische Truppe zum ersten Male in dem neuen Theater; sie errang noch größere Erfolge wie bei ihrem früheren Auftreten und hatte auch ein besseres Repertoir

Allen hohen und verehrungswürdigen

Schauspiel-Freunden

beim Eintritt des neuen Jahres.

Posen den 1sten Januar 1819.

Ihr hoch geehrten Damen und Herren!
Ich, der den Zettel so oft und gern
Zur Komödie ins Haus Euch brachte,
Ich, dem es stets Vergnügen machte,
So denkt doch theure Gönner dran
Was bei dem ganzen ich gethan;
Denn nicht allein durchs Zettel tragen
O nein mit noch viel andern Plagen
Trag ich mein Scherflein täglich bei,
Daß alles in der Ordnung sei.
Sobald der Abend kommt heran,
Dann wehe! weh' mir armen Mann;
Da schrei't bald dieser und bald der
He, Alter! Requisiten her!
Herr A. will einen Wasserkrug,
Herr B. begehrt ein Taschenbuch,
Sidonia soll Ketten tragen
Und Pfiffelberg will Hasen jagen.
Kurz lieben Leutchen es hat Noth
Zu schaffen mir mein kärglich Brod.
Doch jetzt bin ich zum letzten hier,
Und wünsche meinen theuern Gönner alle
Ein Lebewohl, um daß was blankes mir
Durch Ihre Mild' in meine Hand heut falle:
Das Quantum überlaß ich gern
Der Großmuth eines jeden Herrn.
Dann werd' der Wunsch bei Jedem wahr,
Dem ich jetzt wünsch' zum neuen Jahr;
Der Himmel schenk Ihm reichen Seegen,
Beglücke Sie auf allen Wegen.
Es lebe jeder ganz nach Wunsch
Vergesse nicht den Wein und Punsch.
Hoch leb' die Kunst und Schauspiel-Kenner!
Hoch leben alle meine Gönner!

Hiermit empfiehlt sich zum gütigen Wohlwolle
Requisiteur und Zettelträger.

als Karl Döbbelin aufzuweisen. Wir finden darin: Schillers „Räuber“, „Fiesko“ und „Maria Stuart“; von klassischen Opern „Don Juan“, „Die Zauberflöte“, „Die Entführung aus dem Serail“ und den „Wasserträger“. Unter den darstellenden Mitgliedern ragten hervor: Frau Herrmann, welche als Donna Anna im „Don Juan“, als Pamina in der „Zauberflöte“ u. s. w.

auftrat, dann Frau Wothe, deren Hauptrollen „Maria Stuart" und die Amalie in den „Räubern" waren; ferner Frau Maar, Frau Beyr, Frau Wöhner, Fräulein Büsch, sowie die Herren Wurm, Schröder, Burghauser, Wöhner, Löffler, Webel und Wothe.

Die Preise der Plätze betrugen im Jahre 1805: erster Rang 16, zweiter Rang und Parkett 12, Amphitheater 8 und Galerie 4 Groschen. Von den erzielten Einnahmen mußte der Theaterdirektor für jeden Abend 6 Taler Miete zahlen. Die Gesamteinnahmen für das Rechnungsjahr 1804/1805 machten 1084 Taler aus, wovon 326 Taler Ausgaben abgingen.

Als Bogulawski im Jahre 1807 wieder nach Posen zurückkehrte, fand er das Theater in ein französisches Magazin verwandelt. Später, nachdem das Gebäude seiner früheren Bestimmung zurückgegeben war, kam auch Döbbelin wiederholt an den Ort seiner früheren Wirksamkeit. In den Jahren 1835 – 1858 gab Franz Wallner dem Theater durch seine Vorstellungen einen großen Aufschwung. Von berühmten Künstlern gastierten hier die Crelinger, die Schröder – Devrient, Emil Devrient, Seidelmann, Bogumil Dawison u. a.

Im Laufe der Jahre war das deutsche Theater indes ziemlich baufällig geworden. Im Jahre 1869 erfolgte ein Aufruf, der von den vornehmsten Vertretern des Polentums in der Stadt und in ganz Posen unterzeichnet war. Graf Potocki schenkte einen großen Bauplatz an der Berlinerstraße, während durch Aktien ein Kapital von 292000 Mark aufgenommen wurde. Auf diese Weise konnte am 21. Juni 1875 die Eröffnung des neuen, nationalpolnischen Bühnenzwecken gewidmeten Theaters zustande kommen. Die Gesamtkosten beliefen sich bis 1887 auf 571 000 Mark.

Von deutscher Seite wurde nun ebenfalls ein neues deutsches Theater erbaut und im Jahre 1879 eröffnet. Kaiser Wilhelm gab aus seinem Dispositionsfonds 90000 Mark zu einem geringen Zinsfuß. Der Plan zu dem Neubau, dessen Gesamtkosten sich auf 500000 Mark beliefen, war vom Stadtbaurat Grüder entworfen worden. Die Direktion führten der Reihe nach: Grosse, Scherenberg, Jesse und Richards. Trotz großer Schwierigkeiten hat es keiner an Bemühungen fehlen lassen, der deutschen Kunst eine gute Heimstätte zu bereiten.

Mittlerweile genügt das am Wilhelmplatz stehende deutsche Theater, welches nur 700 Personen faßt, räumlich nicht mehr den Anforderungen der Neuzeit. Daher ist der Bau eines den neuesten und besten Ergebnissen der Technik entsprechenden Gebäudes auf dem mittleren Teil des Wilhelmplatzes in Aussicht genommen. Die Kosten sind auf über eine Million ver-



Stadttheater in Posen.

anschlagt. Da die Stadt nicht in der Lage ist, die gewaltigen Kosten allein zu bestreiten, so hat sich auf Ansuchen des Oberbürgermeisters Witting die Königliche Staatsregierung bereit erklärt, einen bedeutenden Zuschuß zu den Baukosten zu gewähren. Für diese Bereitwilligkeit ist der Gesichtspunkt maßgebend gewesen, in Posen ein weiteres kräftiges Mittel für die Ausbreitung und Pflege des Deutschtums zu schaffen. Möge das deutsche Theater, wie bisher, so auch fernerhin ein wirksames Bollwerk gegen das Andringen und Überhandnehmen des Polentums bleiben.



Das Königliche Schauspielhaus in Potsdam.

Für die Theatergeschichte Potsdams finden sich über die ältesten Zeiten sowie aus den Regierungen der ersten Hohenzollern, so gut wie gar keine Nachrichten. Der große Kurfürst, welcher 1660 das erste Schloß an der Havel erbauen ließ, scheint bei Empfang des Prinzen von Oranien, des späteren Königs Wilhelm III. von England, auch theatralische Aufführungen veranstaltet zu haben, welche dann unter König Friedrich I. im Potsdamer Schlosse häufiger stattfanden.

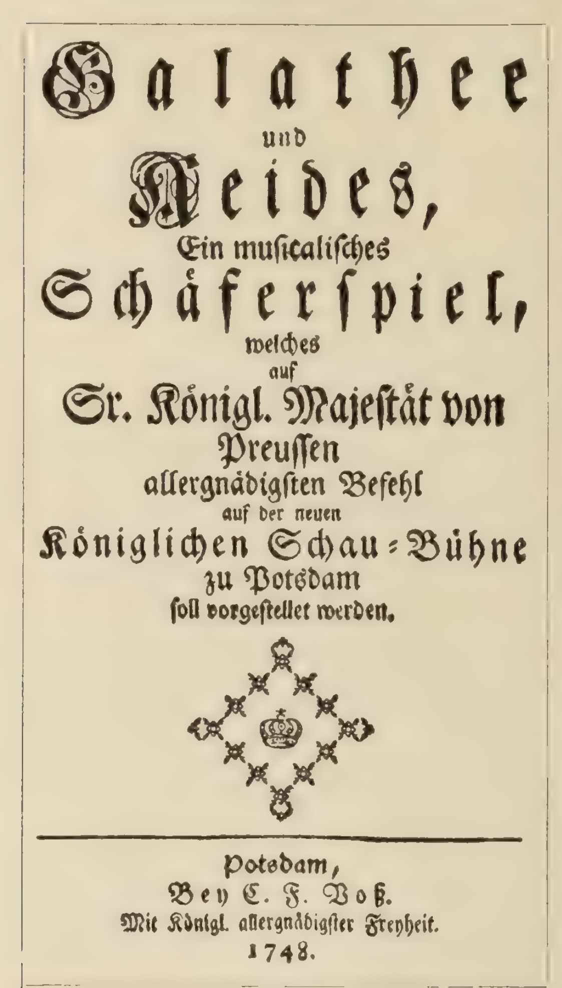


Das Königliche Schauspielhaus in Potsdam.

Reichlicher fließen die Quellen erst seit Friedrich dem Großen, der teils im Stadtschloße, teils in der ehemaligen griechischen Kirche neben dem

Hauptgebäude der Oberrechnungskammer für eine beschränkte Zuschauerzahl italienische Opern und französische Schauspiele aufführen ließ.*)

Deutschen Spielen diente damals die Scheune eines gewissen Puhlmann vor dem Brandenburger Tore, wo die Unternehmer abwechselnd Vorstellungen gaben. Ein eigenes Heim erhielt das deutsche Schauspiel auf Veranlassung des Königs Friedrich Wilhelm II. in dem Königlichen Schauspielhause, das ziemlich im Mittelpunkte der Stadt von Boumann dem Jüngeren in einfachem edlem Stil erbaut wurde. Das Eröffnungsstück am 7. Oktober 1795 bildete das Lustspiel „Maske für Maske" (aus dem Französischen des Marivaux). Damals war noch kein selbständiges Theaterpersonal vorhanden, vielmehr kamen die Künstler vom Berliner Theater an gewissen Tagen zu Wagen herüber und gaben Gastspiele. Das Berliner Theater stand zu dieser Zeit unter dem berühmten Iffland und später unter dem Grafen Brühl in hoher Blüte und verherrlichte so durch seine Künstler, wie Fleck, Ludwig Devrient, Pius Alexander Wolff, Amalie Wolff, Auguste Crelinger,


Galathee
und
Acides,
Ein musicalisches
Schäferspiel,
welches
auf
Sr. Königl. Majestät von
Preussen
allergnädigsten Befehl
auf der neuen
Königlichen Schau-Bühne
zu Potsdam
soll vorgestellet werden.

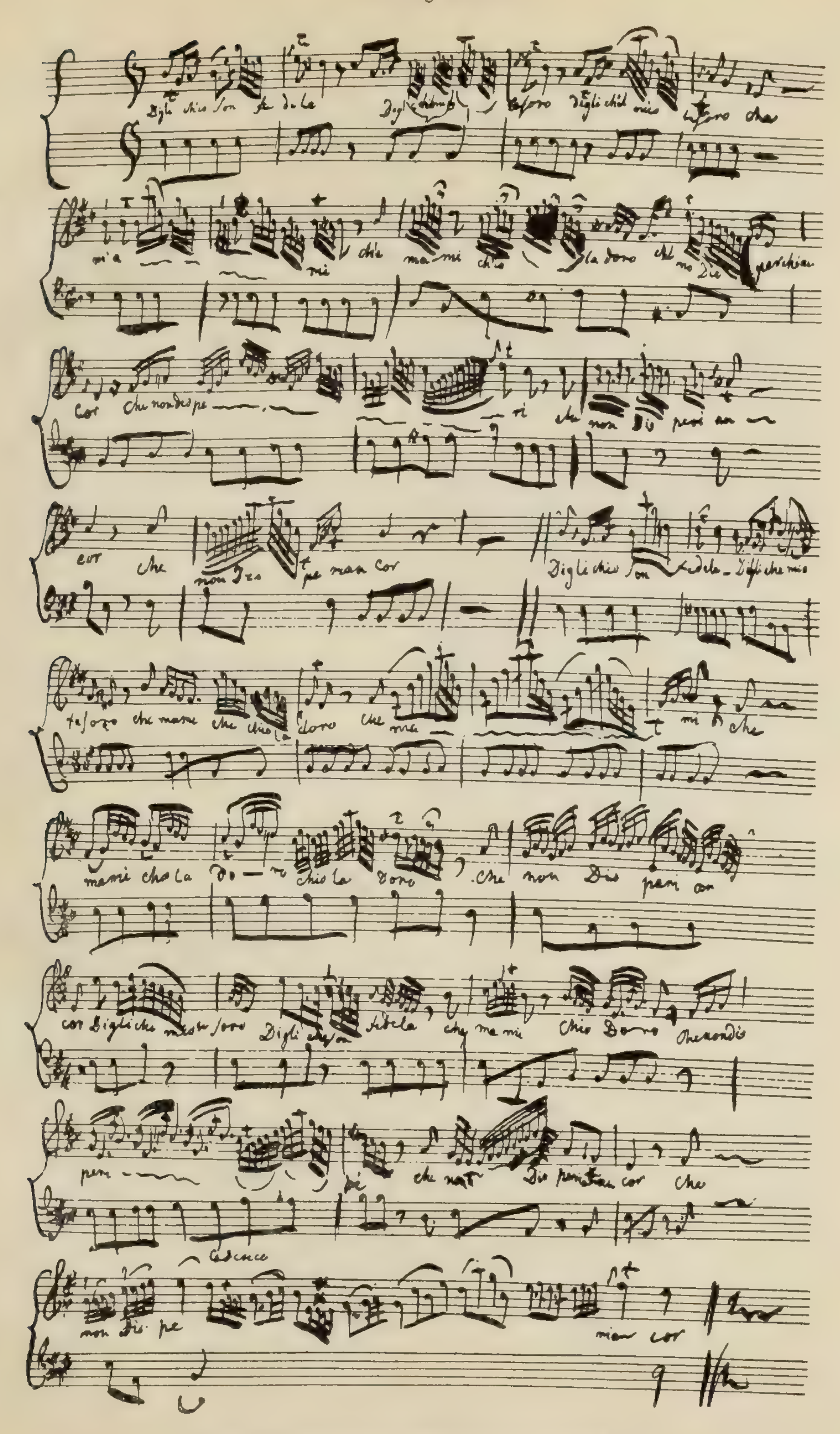
Potsdam,
Bey C. F. Voß.
Mit Königl. allergnädigster Freyheit.
1748.

Titelblatt.

*) Auch in dem „Neuen Palais", das der König 1768 bezog, ward für die Mitglieder des Hofes ein Theater zu Dilettantenaufführungen eingerichtet.

ARIA DELL' OPERA CLEOFIDE

del Sig. Hasse.



Facsimile eines Autographum Königs Friedrichs II.

Ernst Frensdorff, Berlin



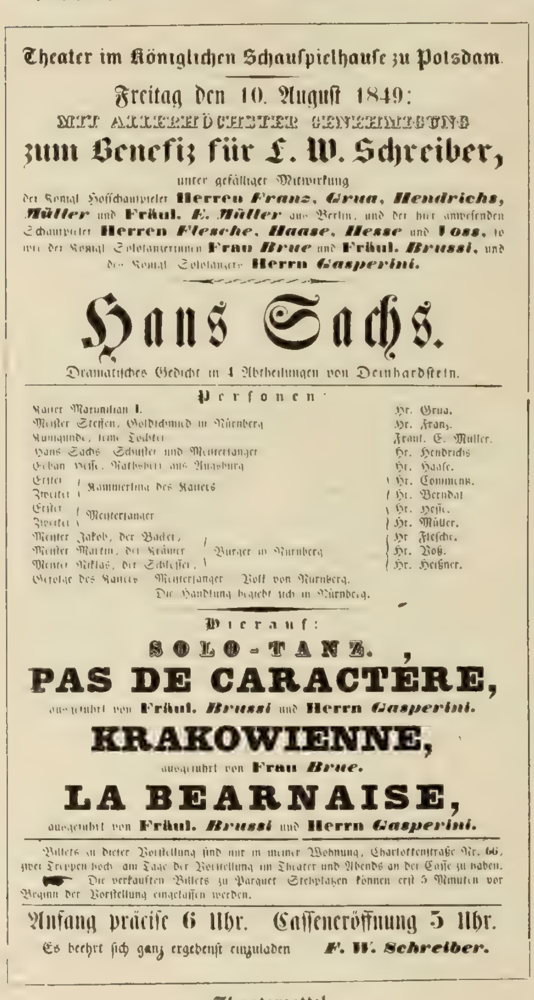
Karoline Bauer u. a. auch die Anfänge des Potsdamer Schauspielhauses. Karoline Bauer hat in den „Komödiantenfahrten" die Wagentouren von Berlin nach Potsdam, besonders eine aus dem Jahre 1826, mit viel Laune und Anmut geschildert. Sie sagt u. a.: „Wenn der König (Friedrich Wilhelm III.) dort weilte, wurden einzelne Hofschauspieler häufig zu kleineren Vorstellungen hinzitiert. Morgens fuhren wir in großen, altmodischen Theaterwagen die 4 Meilen Landstraße — die einzige, die Friedrich Wilhelm III. bei seinem Regierungsantritte vorfand — hinüber und nach der Vorstellung wieder zurück nach Berlin . . . Wir alle liebten diese Komödiantenfahrten en miniature unbeschreiblich. Denn wie angenehm verplauderten sich die vier Stunden mit Kolleginnen, wie Mad. Wolff, Stich, Fleck-Schröck, Eunicke, Unzelmann — und den Kollegen Ludwig Devrient, Pius Alexander Wolff, Beschort, Lemme, Krüger, Rebenstein, Wauer, Gern . . . . . . Nicht nur die Gespräche belehrten — sie brachten uns Kollegen auch menschlich näher." Und für diese Extravorstellungen erhielt jede Person 4 Taler Vergütung! „Ich möchte wohl," — so fährt Karoline Bauer fort — „das Gesicht der Frieb-Blumauer und der Erhardt sehen, wenn man ihnen für diese 20stündigen Strapazen 4 blanke preußische Taler auf den Tisch zählte." Ja, heute lassen sich die Gastspieler für jeden Abend Hunderte von Talern zahlen; eine Christine Nilson erhielt für ein dreimaliges Auftreten im Wiener Opernhause 50000 Francs!



Unzelmann und Weitzmann
in Herr Rochus Pumpernickel.

Unter Naumanns und Himmels Direktion wurden in Potsdam auch vorzügliche deutsche Opernvorstellungen gegeben. Bis in die vierziger Jahre setzten sich diese Gastspiele der Berliner Künstler fort. Dann trat aller-

dings ein Stillstand ein. Auch Direktor Huth, der auf eigene Rechnung zu spielen unternommen hatte, mußte seine verdienstvolle Tätigkeit bereits nach drei Jahren wieder aufgeben. Seit 1855 hatte Direktor Martorel im Schilppschen Saale, dem jetzigen Café Bismarck in der Waisenstraße, mit Erfolg Vorstellungen gegeben. Ihm gebührt das Verdienst, 1858 das so lange verwaist gebliebene Schauspielhaus wieder eröffnet zu haben. Anton Martorel gab auch Vorstellungen im Königlichen Schloßtheater in Charlottenburg; nach Bericht des Generalintendanten Botho von Hülsen verfuhr er mit strenger Rechtlichkeit und gab sich die größte Mühe, sein Unternehmen künstlerisch zu führen. Im Jahre 1883 übernahm Ferdinand Pochmann die Direktion; er begann seine Tätigkeit mit der Pflege eines guten Repertoirs und der Vorführung gediegener Novitäten. Der Tag des 100jährigen Bestehens wurde unter ihm am 7. Oktober 1895 gefeiert durch Wiederaufführung des Lustspiels „Maske für Maske" (aus dem Französischen des Marivaux), mit welchem das Königliche Schauspielhaus vor 100 Jahren eröffnet wurde; die Feier schloß mit Fuldas Einakter „Unter vier Augen".



Theater im Königlichen Schauspielhause zu Potsdam.

Freitag den 10. August 1849:

MIT ALLERHÖCHSTER GENEHMIGUNG

zum Benefiz für F. W. Schreiber,

unter gefälliger Mitwirkung

der Königl. Hofschauspieler **Herren *Franz, Grua, Hendrichs, Müller*** und **Fräul. *E. Müller*** aus Berlin, und der hier anwesenden Schauspieler **Herren *Flesche, Haase, Hesse*** und ***Voss***, so wie der Königl. Solotänzerinnen **Frau *Brue*** und **Fräul. *Brussi***, und des Königl. Solotänzers **Herrn *Gasperini*.**

Hans Sachs.

Dramatisches Gedicht in 4 Abtheilungen von Deinhardstein.

Personen:

Kaiser Maximilian I. — Hr. Grua.
Meister Steffen, Goldschmied in Nürnberg — Hr. Franz.
Kunigunde, seine Tochter — Fräul. E. Müller.
Hans Sachs, Schuster und Meistersänger — Hr. Hendrichs.
Eoban Hesse, Rathsherr aus Augsburg — Hr. Haase.
Erster / Zweiter } Kämmerling des Kaisers — Hr. Commenk. / Hr. Berndal.
Erster / Zweiter } Meistersänger — Hr. Hesse. / Hr. Müller.
Meister Jakob, der Bäcker, / Meister Martin, der Krämer, / Meister Niklas, der Schlosser, } Bürger in Nürnberg — Hr. Flesche. / Hr. Voß. / Hr. Heißner.
Gefolge des Kaisers. Meistersänger. Volk von Nürnberg.

Die Handlung begiebt sich in Nürnberg.

Hierauf:

SOLO-TANZ.

PAS DE CARACTÈRE,

ausgeführt von **Fräul. *Brussi*** und **Herrn *Gasperini*.**

KRAKOWIENNE,

ausgeführt von **Frau *Brue*.**

LA BEARNAISE,

ausgeführt von **Fräul. *Brussi*** und **Herrn *Gasperini*.**

Billets zu dieser Vorstellung sind nur in meiner Wohnung, Charlottenstraße Nr. 66, zwei Treppen hoch, am Tage der Vorstellung im Theater und Abends an der Casse zu haben.

Die verkauften Billets zu Parquet-Stehplätzen können erst 5 Minuten vor Beginn der Vorstellung eingelassen werden.

Anfang präcise 6 Uhr. Cassenöffnung 5 Uhr.

Es beehrt sich ganz ergebenst einzuladen ***F. W. Schreiber.***

Theaterzettel.



A. Devéria del. Lith. de Cattier.

Mlle. Rachel.
Costume de Roxanne dans Bajazet.



Königliches Theater im Neuen Palais.

Montag, den 21. August 1837.



Badekuren.

Lustspiel in 2 Abtheilungen, frei nach Scribe, von A. Cosmar.
In Scene gesetzt vom Regisseur Weiss.

Personen:

Emilie von Steinberg, eine junge Wittwe	*Dlle. Bertha Stich.*
Frau von Silber, Emiliens Tante	*Mad. Komitsch.*
van der Husen, ein reicher Banquier aus Amsterdam	*Hr. Crüsemann.*
Eduard von Heil	*Hr. Ed. Krüger.*
Oswald	*Dlle. C. Stich.*
Spillrich, Aufwärter im Hotel	*Hr. Schneider.*

Ort der Handlung: Wiesbaden.

Nach dem ersten Akte des Lustspiels:

Quadrille, ausgeführt von den Damen *Amiot*, *Galster*, *Polin*, *Schulz*, *Wandt*, *Bethge*, *Schubart*, *Bordowich*, *Chapison*, *Michalowska*, *Starke* und *Weck*.

Menuett und Gavotte, ausgeführt von Dlle. *Marie Taglioni* und Mad. *P. Taglioni*.

Zum Schluss der Vorstellung:

Divertissement.

1) Introduction.
2) Pas de six, ausgeführt von den Dlles. *Amiot*, *Polin*, *Schulz*, *Wandt*, *Bethge* und *Schubart*.
3) Pas de deux, ausgeführt von Dlle. *Galster* und Mad. *P. Taglioni*.
4) Pas de deux aus dem Ballet: Sylphide, ausgeführt von Dlle. *Marie Taglioni* und Herrn *P. Taglioni*.
5) Grosses Finale, ausgeführt von sämmtlich oben genanntem Solotanz-Personale und dem Corps de Ballet.

Anfang 6 Uhr; Ende gegen 9 Uhr.

Ernst Frensdorff, Berlin.



Theater im Königlichen Schauspielhause zu Potsdam.

Montag den 16. October 1848.
(Abonnement suspendu.)

Zur Nachfeier des Allerhöchsten Geburtsfestes
Sr. Majestät des Königs:

PROLOG,

gedichtet von C. Bornemann, gesprochen von Herrn Haase.

Hierauf zum ersten Mal:

Prinz Eugenius, der edle Ritter.

Komische Oper in 3 Acten von Gustav Schmidt.
(In Scene gesetzt vom Ober-Regisseur Herrn J. Frank.)

Personen:

Rolle		Darsteller
Eugen, Prinz von Savoyen, kaiserlicher Generalissimus		Hr. Basse.
Lamaraues, französischer Major		Hr. Zimmermann.
Jacob Venus, Wachtmeister	im Leibregimente des Prinzen (Brandenburger Dragoner),	Hr. Hesse.
Peter Kurzbein, Corporal		Hr. Steinbeck.
Engelliese, Ober-Marketenderin		Fräul. Burchard.
Ein Trompeter		Hr. Hermann.
Pohlinger, Castellan des Schlosses Weinsheim		Hr. Kurt.
Conrad, Uhrenhändler aus dem Schwarzwald		Hr. Voß.
Erster	Dragoner	Hr. Fortner.
Zweiter		Hr. C. Frank.
Dritter		Hr. Morowsky.

Ein Kroatenofficier.
Dragoner. Magistratspersonen. Marketenderinnen.

Scene: Theils im Lager vor der belagerten Festung Landau, theils auf dem Schlosse Weinsheim.

Textbücher à 2½ Sgr. sind an der Controle zu haben.

Billets zu den Logen, dem Parterre, Parquet und Amphitheater sind im Billet-Verkaufs-Büreau Vormittags von 9 — 1 Uhr und Abends an der Casse zu folgenden Preisen zu haben:

Ein Platz in einer Fremden-Loge	25 Sgr.	Ein Platz im Parquet	15 Sgr.
» » in einer Loge ersten Ranges	20 »	» » im Parterre	10 »
» » in einer Loge zweiten Ranges	10 »	» » auf dem Amphitheater	5 »
» » in einer Parquet-Loge	15 »		

Anfang 6 Uhr. Ende gegen 9 Uhr. Casseneröffnung 5 Uhr.

Gedruckt bei C. Krämer.

Theaterzettel.

(Das Original befindet sich im Besitze des Herrn Major z. D. Louis Noël, Berlin.)





Auf Allerhöchsten Befehl Ihrer Kaiserlichen und Königlichen Majestäten

beehrt sich der unterzeichnete Ober-Hof-und Haus-Marschall

zur Theater-Aufführung am 22ten Oktober 1905 um 7 Uhr

im Neuen Palais bei Potsdam

einzuladen.

Vorderseite einer Einladungskarte zu einer Theatervorstellung im Neuen Palais bei Potsdam.
(Mit gütiger Genehmigung des Oberhofmarschallamts Sr. Majestät des Kaisers und Königs.)

Ernst Frensdorff, Berlin.



Das Potsdamer Königliche Schauspielhaus ist in seinen Anfängen im Zusammenhange mit der Blütezeit der Berliner Schauspielkunst für die Theatergeschichle nicht ohne Bedeutung. Es hat sich unter dem jetzigen Direktor Otto Wenghöfer, welcher seit 1901 nach Ferdinand Pochmann die Direktion übernahm, trefflich entwickelt.

Mitglieder vom Königlichen Schauspielhause in Berlin wie Oberregisseur Grube, Christians, Matkowsky, Anna Schramm, Vilma von Mayburg, sowie andere Künstler von Ruf, gastieren in jeder Spielzeit in Potsdam.

Das Potsdamer Königliche Schauspielhaus wird trotz der Nähe Berlins vom Potsdamer Publikum viel besucht.



Das Stadttheater in Regensburg.



Früh sind in Regensburg schon Weihnachts- und Ostermysterien, die zeitlich gewissermaßen an die Stelle der alten heidnischen Jul- und Ostarafeste getreten waren, von Klerikern und Angehörigen der geistlichen und Klosterschulen aufgeführt worden.*)

Von allen diesen Mysterien hat sich das Passionsspiel bis zu Ende des 18. Jahrhunderts erhalten. Es fand am Charfreitag statt, stellte Szenen aus der Leidensgeschichte Christi dar und zog meist eine große Anzahl von Zuschauern herbei.

Allmählich verweltlichte sich das Spiel immer mehr. Komische Figuren, wie der Antichrist, der Teufel u. s. w. traten darin auf, und so blieb es nicht aus, daß die geistliche und weltliche Obrigkeit gegen Ausschreitungen häufig verwarnen mußten.

Neben den Mysterien kamen auch bald die Fastnachtsspiele in Regensburg zur Herrschaft. Erst um das Jahr 1470 beschloß der Rat, „da es um der Christenheit Wesen schlecht stand, den bübischen Tanz und die Aufführungen auf den Straßen nicht weiter zu gestatten."

Dieses Verbot hatte aber nur kurze Dauer, denn 1487 bereits wurde bei einem großen Turnier wieder ein Possenspiel zur Aufführung gebracht, wozu das Volk keinen Zutritt hatte.

Im Jahre 1510 wurde auf der „Trinkstube" 4 Tage lang Fastnacht gefeiert, wobei Tänze und Vorstellungen stattfanden. In demselben Jahre führten die Stadtknechte einen Schwerttanz und die Kürschner ihre besonderen Spiele auf.

Allmählich begann in Regensburg auch die Pflege der Schulkomödien. Ein Ratsbeschluß vom 22. Juli 1590 besagt: „M. Othoni Gryphio Rectori

*) P. Wild, Über Schauspiele und Schaustellungen in Regensburg. Regensburg 1901.

auf der Poetenschul ist bewilligt die comoediam von Joseph in zween unterschiedlichen Theilen und in zween Tagen nacheinander, nemlich den 29. und 30. Juli halb, publice hierunten vor dem Rathaus zu agiren".

Drei Jahre später war einem gewissen Schmaller aus Frankfurt erlaubt, seine geistlichen Komödien drei Tage lang öffentlich aufzuführen, doch sollte von niemandem mehr als 1/2 Kreuzer erhoben werden. Die Schulkomödien wurden lange eifrig gepflegt, namentlich seitens des im Jahre 1505 bereits gegründeten „Gymnasium poëticum"; so wurden 1567 von den Schülern der obersten Klasse zwei Komödien von Terenz und eine von Plautus aufgeführt, später auch eine Tragödie des Seneka oder eines anderen nichtklassischen Dramatikers.

Am 18. August 1659 wurde das Stück „Von dem Priester Heli und Samuel" gegeben; auch deutsche Spiele, z. B. Arminius von J. L. Prasch, „Der gestürzte Bellersphon" vom Rektor Zippel, „Der Tod des Aemitius Paulus Papinianus" u. a. Besonderes Interesse hatten auch die Jesuitendramen. Ein wichtiges theatergeschichtliches Ereignis ist aus dem Jahre 1603 zu verzeichnen. Um diese Zeit veranlaßten nämlich die Gesandten beim Reichstag, der hernach (von 1663—1806) ständig in Regensburg abgehalten wurde, den Magistrat, ein Ballhaus auf dem Prebrunner an der Stadtmauer zu erbauen. In demselben Jahre wurde auch das städtische Magazin für Baumaterialien gegenüber dem Gymnasium poëticum für Schaustellungen eingerichtet. Englische Komödianten erhielten 1612 die Erlaubnis, theatralische Vorstellungen darin zu geben. Der Zudrang zu den Spielen war ein gewaltiger. Die erste Vorstellung „Die Einnahme von Konstantinopel" brachte eine Einnahme von 500 fl.

Die englischen Komödianten haben später ihre Dramen selbst vor dem Kaiser gegeben, und es wurde ihnen dazu eine große Bühne gebaut.

Als im Jahre 1613 der Reichstag unter Kaiser Mathias seine Sitzungen in Regensburg hielt, waren Schauspieler aus aller Herren Länder dorthin gekommen: englische Komödianten, französische Tragödienspieler, italienische Buffone.

Den Kaiser kosteten alle diese Aufführungen viel Geld. Sein Minister Melchior Kiesel, an den sich der Herrscher häufig in seiner Bedrängnis

wandte, schrieb ihm zuletzt: „Leihen will uns niemand, schuldig ist uns niemand, und selbst haben wir auch nichts."

In die Mitte des 16. und 17. Jahrhunderts fällt in Regensburg die Blütezeit der Fastnachts- und Handwerkerspiele. Sie behandelten teils politische und religiöse Vorkommnisse in recht derber Weise, teils altherkömmliche Gebräuche in dramatischer Form.

Der historische Verein besitzt nach P. Wilds Mitteilungen noch das Manuskript: „Ein Schreiner-Spill" aus dem Jahre 1618.

Es ist zum größten Teil in Reimversen verfaßt; sämtliche Rollen, auch die der Frauen, wurden von Meistern und Gesellen dargestellt. Die Aufführung des Stückes fand auf einer Tribüne im Freien statt.

Die Anwesenheit Kaiser Ferdinands III. und vieler Fürsten in Regensburg auf dem Reichstage im Jahre 1653 gab Anlaß zu zahlreichen Fastnachtsspielen und Maskenzügen. So ließ der Herrscher am 12. Februar den Reichsständen zu Ehren eine große Komödie aufführen, bei welcher Gelegenheit „sich das Theatrum achtmahl veränderte."

Im Jahre 1682 spielte Johannes Velten mit seiner „berühmten Bande" in Regensburg, und bald folgten auch andere herumziehende deutsche Gesellschaften. Ein im Jahre 1686 zur Darstellung gebrachtes Stück heißt: Comoedia, Betitult Der Flüchtige Virenus, Oder die Getreue Olympia, Auf Ihro Röm. Kays. Maj. (Leopold I.) Allerhöchsten Nahmens-Tag / In der Kays. Freyen Reichs-Stadt Regenspurg aufgeführet / Und Dero Röm. Kays. Höchstansehnlichen Commission zum allgemeinen Reichs-Tage / Wie auch denen Des Heil. Röm. Reichs Churfürsten, Fürsten und Ständen zu der nach fürwehrenden Reichs-Versammlung Höchstansehnlichen und vortrefflichen Räthen / Bottschaften und Gesandten: Denen Hochwürdigen / Hoch- und Wohlgeborenen / auch Hoch-Edel Geborenen / Hoch-Edlen / Gestrengen und Hochgebietenten Herren: Unsern Resp. Gnädigen, Hochgeneigten und Hochgeehrtesten Herren Patronen und Gönnern / Zu unterthänigster und unterthäniger Aufwartung / auch gnädigen Wolgefallen und Ehren dedicirt Von Der anitzo allhier anwesenden Bande Hoch-Teutscher Comoedianten. Regenspurg / Gedruckt bei Johann Georg Hofmann. An. 1686.

Personen: 1. Periphanaso, König aus Cypern. 2. Asteria seine Tochter, 3. 4. 5. Isidoro, Anenturo, Triptolemus, Königliche Räthe 6. Virenus, Prinz aus Lybien. 7. Olympia, seine Liebste. 8. Creonte, Printz aus Egypten. 9 Oromanus, Hofmeister des Vireni. 10. 11. Piracles, Silander, Meer-Räuber, 12. Theophrastus, ein im Hirn verruckter Doctor. 13. Pickelhäring. 14. Glicerium, ein altes Weib. 15. Cupido. 16. Aurora. 17. 18. 1. 2. Meer-Fräulein. 19. Neptunus. 20. Ein voller Bauer. 21. Sein Nachbauer. 22—25.) 1. 2. 3. 4. Trabant.

Das Theatrum praesentirt den Cyprischen Hof / Wald und Meer / das Schauspiel fänget an des Morgens / und endet des Abends."

Im Jahre 1695 spielte Andreas Elenson in Regensburg; dann folgten verschiedene Banden, endlich 1723 die Hoch. Fürstl. Sächsisch-Hildburghausischen Hof-Komödianten, welche u. a. das Stück „Der durch Klugheit über die Liebe triumphierende Xerxes, oder: Hans Wurst, ein lustiger Kerkermeister, nebst einem prologus und lustigem Nachspiel aufführten; 1725 spielten die deutschen Comici und 1727 Chur-Pfältz'sche Hof-Comödianten in Regensburg.

Im Jahre 1742 wurde Fürst Alexander Ferdinand von Thurn und Taxis zum kaiserlichen Prinzipal-Kommissar ernannt; 1748 siedelte er nach Regensburg über. Während der nächsten 40 Jahre hängen die Theaterverhältnisse aufs innigste mit dem fürstlichen Hofe zusammen.

Des Fürsten erste Sorge war die Errichtung eines guten Theaters „zu Dero selbst eigenem wie auch der Reichstagsabgesandten Amüsement". Im Jahre 1749 wandte sich der Prinzipal Franz Schuch an ihn, um im „goldenen Kreuz" zu Regensburg, der seit Kaiser Karl V. berühmten „Fürstenherberge", spielen zu dürfen. Der Fürst berief Schuch auf seine Kosten, und das Hofmarschallamt teilte dem Magistrat mit, daß die Schuchsche Truppe „unter gnädigem Schutze des Fürsten" spielen würde.*) Den Winter über gab Direktor Schuch nur Vorstellungen in Regensburg. Im folgenden Jahre folgte eine italienische Oper und von 1760 ab wurde seitens des

*) Vergl. P. Wild. Über Schauspiele &c. in Regensburg.

Rates der Stadt dem Fürsten auf 15 Jahre das „Ballhaus" als Komödien- und Redoutenhaus verpachtet. Ein französisches Theater wurde unter Leitung Robert Crespels eingerichtet; 1769 übernahm Baron Brintz die Direktion, der eine bedeutende Subvention vom Fürsten erhielt. Neben Komödien wurden auch Opern aufgeführt, und das französische Theater hatte Bestand unter verschiedenen Direktoren bis zum Tode des Fürsten (17. Mai 1773).

Sein Nachfolger, Fürst Karl Anselm, entließ die französische Truppe und berief eine italienische Oper.

Nach Ablauf der kontraktmäßigen Frist (Ostern 1778) entließ der Fürst indes auch diese und berief einen deutschen Prinzipal, Andreas Schopf, mit seiner Gesellschaft nach Regensburg. Schopf begann seine Vorstellungen am 1. März 1778, er erhielt 1500 fl. Gehalt. Die übrigen Gagen betrugen 7800 fl. Der Preis der Plätze war auf 36 kr., 24 kr., 12 kr. und 6 kr. herabgesetzt.

Im Jahre 1781 besuchte Kaiser Joseph II. das Regensburger Theater; man gab den „Hausvater" und „Die Geburt Amors".

Am 1. März 1784 hörte das deutsche Schauspiel leider wieder auf; eine italienische Oper trat wieder an seine Stelle. Die jährlichen Kosten für Oper und Ballett beliefen sich auf etwa 25000 fl. Die Prima Donna erhielt 2000 fl. jährlich, ebenso jeder der beiden ersten Sänger. Das Opernpersonal bestand aus 8, das Ballett aus 18 Personen. Die Spieltage waren Montag und Freitag; der Anfang der Vorstellung war um 5 Uhr. Neben der italienischen Oper spielten aber auch zuzeiten in verschiedenen Lokalen noch deutsche herumziehende Truppen, und als die italienische Oper 1786 aufgelöst wurde und die Periode des ausschließlich fürstlich Thurn und Taxisschen Theaters ihren Abschluß fand, da kam wieder das deutsche Schauspiel zur Herrschaft.

Unter der Direktion des Schauspielers Felder erlebte es einen großen Aufschwung, obschon nur in einem Saale des Gasthofes „Im roten Hahn" gespielt wurde. Das abwechslungsreiche Repertoir bestand aus Trauerspielen, Lustspielen, Singspielen und Balletts. Stücke wurden aufgeführt von Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, Iffland, Babo u. a. Zu den

besonderen Gönnern des deutschen Schauspiels gehörte Fürst Radziwil, und der Stadtrat förderte das Unternehmen durch die Erlaubnis, daß außer am Montag, Dienstag und Freitag auch am Sonntag gespielt werden durfte.



Die höchsten Einnahmen waren bei „Hamlet“ 115 fl. und bei „Figaros Hochzeit“ 110 fl.

Von großer Bedeutung für das deutsche Schauspiel war es, als Emanuel Schickaneder, geb. am 9. April 1751 in Regensburg, der zuvor Mitglied des K. K. National-Hoftheaters in Wien gewesen war, die Leitung der Regensburger fürstlichen Bühne übernahm. Durch ein Dekret vom 25. Februar 1787 wurde ihm das Theater mit mehreren Dekorationen unentgeltlich überlassen. An Abonnement für das fürstliche Haus und dessen Hofstaat wurden anfangs 3500, später 500 fl. jährlich gezahlt.

Da Schickaneder aber seine Rechnung trotz alledem nicht fand, so legte er am 17. Mai 1789 schon die Direktion nieder. Er kehrte nach Wien zurück, übernahm dort die Direktion des Theaters im „Starrhembergischen Freihause" und gab bekanntlich Mozart die Idee und das Textbuch zur „Zauberflöte".

Auf Schickaneder folgte Jakob Rechenmacher. Aber von allen Seiten erhoben sich Klagen gegen ihn, obschon er sich alle Mühe gab. Rechenmacher suchte die Schuld wegen der geringen künstlerischen Leistungen seiner Truppe der mangelnden Beteiligung seitens der Gesandtschaften und der Einwohner der Stadt zuzuschreiben. Er starb Ende 1790, und nach kurzer Direktionsführung seiner Witwe erhielt Roman Waizhofer die Leitung des Theaters, der im Jahre 1793 zahlungsunfähig wurde.

Die Direktion ging nun an Johann Christoph Kaffka und Franz Gatto, dann an Voltolini über.

Gedeihliche Verhältnisse entwickelten sich aber erst, als 1802 Herr v. Tönniges, ein Thurn- und Taxisscher Beamter, die Leitung in die Hände nahm.

Seitens der Gesandtschaften war wiederholt der Plan zur Begründung eines unabhängigen Theaters angeregt worden. Im Jahre 1803 fand er durch die tatkräftige Unterstützung des damaligen Landesherrn Fürst-Primas Karl Freiherr von Dalberg, welcher nach dem Reichsdeputations-Hauptschluß Regensburg als Fürstentum erhalten hatte, seine Verwirklichung.

Unter Beihülfe des Adels und der Bürgerschaft wurde, besonders auf Betreiben des Direktorial- und Hofkammerrates Guiollet ein neues öffentliches Theater- und Gesellschaftshaus erbaut. Eine Privatsubskription

auf ein Kapital von 50000 fl. in 100 Aktien, jede zu 500 fl., wurde eröffnet, der Fürst-Primas sagte zu, die Steuern und Abgaben bezahlen und einen jährlichen Zuschuß von 2000 fl. zahlen zu wollen.

Am 7. September 1804 schon konnte das neue Haus unter der Leitung Ignaz Walters seiner Bestimmung übergeben werden. Direktor Walter pflegte namentlich die Oper und das Ballett, in zweiter Linie erst das Schauspiel.

Infolge der kriegerischen Ereignisse des Jahres 1809 hatte natürlich das neue Unternehmen schwer zu leiden. Durch die Beschießung und Plünderung der Stadt entstand demselben ein Schaden von über 13000 fl. Das Schauspielerpersonal beschloß, seine Gagen sich auf 3/4 reduzieren zu lassen.

Als im Jahre 1810 für den Primas das Fürstentum Frankfurt errichtet wurde, kam das Fürstentum Regensburg an Frankreich und dann an Bayern.

Die bayerische Regierung bestimmte nunmehr, daß außer dem bestätigten Direktor niemand anders theatralische Vorstellungen in Regensburg geben dürfe, um jede Konkurrenz zu vermeiden.

Walter behielt die Leitung bis zu seinem Tode (1822). Er brachte 1818 zum ersten Male Bethovens „Fidelio" und 1819 Kreutzers „Nachtlager von Granada" auf die Bühne. Aus finanziellen Gründen wurde aber das Eingehen der Oper beschlossen; 1821 wurde die Aufführung von Goethes „Egmont" ein bedeutsames Ereignis.

Direktor Walters Nachfolger wurden die Direktoren Aug. Müller und Faller. Im Jahre 1824 folgte die Direktion Weinmüller, 1828—1838 allein August Müller, dem Geschick und Erfolg zur Seite standen.

Der finanzielle Zuschuß seitens der Regierung war mittlerweile eingestellt worden, ja, es wurde fortan vom Magistrate eine jährliche Pachtsumme von 440 fl. für das Theater gefordert.

Trotzdem hatte die Direktion materielle Erfolge. Das Repertoir dieser Zeit war das der meisten übrigen Theater; allmählich kam die Birchpfeifer Ära, welche die bessere dramatische Produktion in den Hintergrund drängte.

An Direktor August Müllers Stelle trat Blankenstein in die Leitung des Theaters bis 1841; dann übernahm Rat Maurer die Direktion. Eine

größere Summe wurde zur Verschönerung des Theaters von seiten der Krone bewilligt. Ein Theater-Komitee bildete sich überdies, dem die Direktion unmittelbar unterstellt ward.

Am 18. Juli 1849 brannte das Theatergebäude nieder. Ein Interimstheater wurde dann nach dem Plane des Architekten Foltz in München erbaut, und bald traten auch eine Anzahl wohlhabender Bürger zusammen, die beschlossen, ein neues Aktienkapital zusammenzubringen und ein neues



Das Stadttheater in Regensburg.

Gesellschafts- und Theatergebäude aufzuführen. Die Seele dieses Komitees war der spätere Reichsrat W. Neuffer. Die Regierung bewilligte den Brandplatz, das Material aus dem Schutt, sowie die Brandversicherungssumme von 65000 fl. Durch Aktien wurden ferner 50000 fl. aufgebracht, der Fürst von Thurn und Taxis gab 3000 fl., und schon im Oktober 1852 war das „Neue Haus" vollendet. Es hatte insgesamt 122721 fl. gekostet. Bis 1858 wechselten alljährlich die Direktionen, die eines Gerlach, Engelken, Meisinger, Dardenne und Krammer.

Zum Theater-Komitee gehörte fortan ein Mitglied der Aktiengesellschaft, ein vom Fürsten von Thurn und Taxis delegiertes und ein vom Magistrat gewähltes Mitglied.

Am 22. März 1859 wurde die Übernahme des Theaters seitens der Stadt beschlossen, die Übernahmesumme betrug 59601 fl. Das Theater-Komitee besteht fortan aus dem Bürgermeister von Regensburg, zwei städtischen und zwei Vertretern des Fürstlich Thurn- und Taxisschen Hauses.

Die Leitung des Theaters hatte Moritz Wihrler, der zurücktrat, da der Fürst seinen jährlichen Zuschuß von 6000 fl. zurückzog. Dann folgte 1866 Schiemann und 1867—1873 Hurst. Nachdem Wihrler noch einmal die Leitung übernommen, folgten die Direktoren Amann und mit vielem Geschick und Erfolg Timansky bis 1881. Als Gäste traten in diesen Jahren die Herren: Dahn, Wachtel, Kindermann, Nachbaur, Bonn, Mitterwurzer, ferner die Damen: v. Manna, Basta, Brand u. a. auf.

Von 1881—1888 leitete Karl Berghof das Regensburger Stadttheater, von 1889 bis 1890 Freudenberg, der aber seine Rechnung nicht fand; dann folgten die Direktoren Blasel bis 1894, darauf Gotscheid, und gegenwärtig führt Albert Berti-Eilers die Direktion.

Der Fürst von Thurn und Taxis widmet dem Regensburger Stadttheater großes Interesse; er spendet ihm eine jährliche feste Subvention von 20000 Mark und noch weitere Vergünstigungen und Zuwendungen. Die Stadt leistet einen Zuschuß von 10000 Mark. Die Tagesausgaben belaufen sich auf 400 Mark, ein ausverkauftes Haus liefert eine Einnahme bis zu 900 Mark.



Das Stadttheater in Rostock.

Die ältesten theatralischen Darstellungen in Rostock waren kirchlichen Inhalts. Daneben wurden auch die sogenannten Schulkomödien aufgeführt. Auch erfahren wir, daß im Jahre 1576 dem Könige von Dänemark zu Ehren ein Schauspiel auf dem Hopfenmarkte aufgeführt wurde.

Im Jahre 1568 erschien in Rostock das Spiel „Eine neue Komödie von Dyonysii Syrakusani und Damonis und Pythiä Brüderschaft" im Druck; das noch vorhandene Manuskript enthält auch die Notiz, daß im Jahre 1605 in der Rostocker Johanniskirche die „Komödie von der Susanna" aufgeführt wurde.

Im Anfange des Jahres 1606 waren die „englischen Komödianten" in Rostock. Im Stadtarchive daselbst befindet sich noch eine Eingabe derselben an den Rat der Stadt betreffs Gewährung der Konzession, in Rostock spielen zu dürfen.

Eine andere Urkunde zeigt den Eifer der Geistlichkeit gegen jede theatralische Darstellung.

Am 14. März 1651 machte nämlich der Prediger zu St. Georg in Rostock beim Herzoge Adolf Friedrich die Anzeige, „daß aufs neue heidnische Schulkomödien in der Kirche durch den jungen Dr. Quistorpius gegeben werden sollten" und bat dringend um ein ernstliches Monitorium. Wie des Landesfürsten Entschluß ausfiel, ist leider nicht festzustellen.

Hochfürstlich-mecklenburg-schwerinsche Hofkomödianten treffen wir zuerst im Jahre 1702 während des Landeskonvents in Rostock an, wo sie den anwesenden Landräten und Deputierten eine „Komödie dediziert" und dieselben dazu eingeladen haben; wofür ihnen ein Geschenk von 6 Talern ex cassa gemacht wurde.

Im Jahre 1720 wird ein Schauspieldirektor Haßcarl genannt und 1724 ein Prinzipal Karl Knauth. Im Mai 1732 erhielten die Wolfen-

büttelschen Hofkomödianten auf ihr Gesuch die Erlaubnis, in Rostock während des Pfingstmarktes Vorstellungen zu geben. Im Jahre 1732 führten Studenten in Rostock Gottscheds „Der sterbende Cato“ auf.

Im Jahre 1750 ließ der Herzog Christian Ludwig von Mecklenburg-Schwerin (1746—1756) in Rostock ein kleines Komödienhaus erbauen. Direktor Schönemann eröffnete dies neue Herzogliche Theater am 11. Mai 1751 „bei seiner Wiederkunft in Rostock“ mit dem „Geheimnisvollen“ von Schlegel und „Der getrennten Liebe“ von Rost. Die Schönemannsche Gesellschaft folgte dem mecklenburgisch-schweriner Hofe häufig nach Rostock, so im Anfange des Jahres 1753. Mit dem Erscheinen des Direktors Schönemann in Mecklenburg begann hier übrigens eine Blütezeit der theatralischen Kunst und besonders auch des Rostocker Theaters, da der Herzog Christian Ludwig, wie seine Gemahlin, die Herzogin Ulrike, den schönen Künsten und namentlich der Schauspielkunst, zugetan waren. Hauptstütze der Schönemannschen Gesellschaft war der Schauspieler Ekhof; neben ihm wirkten seine Frau, eine geborene Spiegelberg, Frau Schönemann, Fräulein Schönemann, Frau Starke und Ackermann.

Der Tod des Herzogs Christian Ludwig löste indes im Jahre 1756 den Vertrag mit Schönemann auf, und mit dem Regierungsantritte des Herzogs Friedrich wurde jede Förderung der Schauspielkunst aus religiösen Gründen verboten. Schönemann ging wieder aufs Wanderleben, und fortan kamen nach Rostock nur kleine, wandernde Gesellschaften, so 1775 die des Peter Florenz Ilgener, 1779 die des Schauspieldirektors Constantini, 1780/81 die des Gottfried Heinrich Schmidt aus Lübeck u. s. w.

Nach dem Tode des Herzogs Friedrich im Jahre 1785 und der Thronbesteigung Friedrich Franz I. (1785—1837) wurde schon im folgenden Jahre am 3. Juni 1786 ein neuerbautes Theater in Rostock unter der Direktion Tilly eröffnet. Das auf der Stelle des ehemaligen „Ballhauses“ errichtete Gebäude hatte die Gestalt eines regelmäßigen Rechtecks, die beiden Längsseiten enthielten zwei Portale, von denen das eine die Inschrift „Thaliae Consecratum Sumptibus Publicis 1786“, das andere das Rostocker Stadtwappen trug.

Auf Tilly folgte noch in demselben Jahre Theophilus Friedrich Lorenz in der Leitung des Rostocker Theaters.

Im Jahre 1787 spielten die Schauspieler Hostovsky und Hagemann mit der Lorenzschen Truppe dort, und 1789 kehrte Tilly mit seiner Gesellschaft nach Rostock zurück. Im Jahre 1792 folgte Direktor Fischer, 1793 Guntermann, 1794 Direktor Kübler.

Von 1797 ab eröffnete die Schweriner Schauspielergesellschaft ihre Vorstellungen in Rostock. Im Anfange des 19. Jahrhunderts spielte der in Schwerin als Hofschauspieldirektor angestellte Krickeberg in Rostock. Ihm folgten die Direktoren Wilhelm Breede, Arresto, Diestel, Lyser, Bethmann u. a. im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit mehr oder weniger Erfolg.



Großherzog Friedrich Franz II. von Mecklenburg-Schwerin.

Die Regierungszeit des edlen, kunstsinnigen Großherzogs Friedrich Franz II. (1842—1883), der auf Großherzog Paul Friedrich (1837—1842) folgte, gab der theatralischen Kunst in Schwerin wie in Rostock einen weiteren belebenden Aufschwung.

Am 20. Februar 1880 wurde das alte, im Jahre 1786 eröffnete Theater ein Raub der Flammen. Als Interimstheater diente fortan das im Jahre 1871 begründete Thaliatheater, welches dann im Jahre 1886 umgebaut und am 3. Oktober jenes Jahres neu eröffnet worden ist.

Das Thaliatheater erwies sich jedoch als zu klein und dem Theaterbesuche nicht günstig. Die immermehr sich entwickelnde und wohlhabender werdende Stadt Rostock, der Sitz der Landesuniversität, erheischte eine würdigere Vertretung für ihre künstlerischen Interessen. Dieser Mißstand veranlaßte Dr. Fr. Witte, die Anregung zu einem neuen Theaterbau zu geben. Zwei bedeutende Legate Rostocker Bürger, sowie in der Stadt ver-

anstaltete, reiche Sammlungen führten Rat und Bürgerschaft nach einer Reihe von Jahren eifriger, vorbereitender Schritte zu dem Beschlusse, ein neues Stadttheater in möglichster Vollkommenheit errichten zu lassen. Die Oberleitung des ganzen Baues wurde dem Architekten Heinrich Seeling aus Berlin, dem Erbauer der Stadttheater in Halle, Essen und des Neuen Theaters in Berlin u. s. w., übertragen, dessen Plan als der zweckmäßigste anerkannt wurde.



Das Stadttheater in Rostock.

Das neue Theater, am 5. Oktober 1896 eröffnet, ist ein Schmuckkästchen ohne jede Überladung und stilvoll. Es hat 3 Ränge und faßt 1100 Personen. Die Dekorationen der Bühne sind aus dem Atelier des Professors Lütkemeyer in Coburg hervorgegangen; die Beleuchtungsanlagen und Maschinen stehen auf der Höhe der jetzigen technischen Errungenschaften. Recht praktisch ist das Foyer angelegt. Taghelle Korridore umgeben die Bühne, welche ebenfalls Oberlicht besitzt. Der Bau ist für 600000 Mark in 1¼ Jahren aufgeführt worden.

Die Leitung des Theaters wurde Richard Hagen übertragen, der das neue Haus mit der Aufführung der Rütli- und Apfelschußszene aus Schillers Tell und des 2. Aktes aus Wagners Lohengrin eröffnete. Seit der Eröffnung des neuen Stadttheaters hat sich das Interesse für dramatische und musikalische Kunst in Rostock wieder mächtig gehoben. Nach dem Tode Hagens folgte Adolf Waltnöfer in der Direktion.

Das fürstliche Theater in Rudolstadt.

Daß am Hofe in Rudolstadt dramatische Aufführungen schon früher sehr beliebt waren und eifrig gepflegt wurden, ist bereits durch Gottsched, welcher mehrfach mit demselben in Beziehungen stand, hinlänglich bekannt geworden. Leider ist es durch den Mangel früherer geschichtlicher Überlieferungen und durch den Umstand, daß im fürstlichen Archiv keinerlei Aufzeichnungen vorhanden waren, schwer zu beweisen, wann und wo dieselben stattgefunden haben. Anders verhält es sich mit den Schulaufführungen, die — wie überall in Deutschland — so auch in Rudolstadt die Vorläufer des späteren eigentlichen Berufsschauspieles waren. —

Alljährlich fanden kurz nach der Reformation, „den Schülern zum Vergnügen und zur Aufmunterung", am Tage Gregorii — zu Fastnacht — und später bei Veranlassung der Vermählungs- und Geburtstagsfeier der hohen Herrschaften Theateraufführungen im oberen Hörsaale des Gymnasiums oder auf dem Rathause statt.

Die Stücke, welche meistens von den Rektoren des Gymnasiums verfaßt wurden und anfänglich der christlichen Geschichte entlehnt waren, nahmen später bald den parodistischen Charakter der altgriechischen Komödien an, in denen geschickt die Tugenden des Geburtstagskindes oder die der hohen Herrschaften mit den Eigenschaften der handelnden Personen des Stückes verquickt wurden. Zu den Stücken gehörte jedes Mal ein Prolog, ein Zwischenspiel, in dem allerlei Kurzweil getrieben wurde, und ein Epilog, der gewöhnlich mit einer schwülstigen Glückwunschode schloß. Das Publikum war gebeten: „ein gönstiges Gemüthe und 2 Groschen zur Erquickung der Musen mitzubringen."

Der 30jährige Krieg machte diesen Aufführungen ein Ende.

Im Jahre 1687 wurden die Aufführungen der studierenden Jugend durch ein vom Rektor Heckel verfaßtes Schauspiel: „Bluthiger und un-

glücklicher Türkenkrieg und erfreulicher Christensieg" wieder aufgenommen. Unter der Regierung des Fürsten Johann Friedrich 1744—1767, der keinerlei Neigung für „derartige Spielerei" hatte, ruhten diese ganz. Nach dessen Tode aber wurde von den Rektoren unter Mitwirkung des Konsistoriums ein Gesuch bei dem Fürsten Ludwig Günther eingereicht, das zu seiner Begründung anführte: „Daß die Jugend durch dergleichen Spiele gleich von Anfang an sich dadurch zu einer im gemeinen Leben schicklichen Beziehung gewöhnen und bei vorfallender Gelegenheit ohne Frist und Furcht, mit gutem Anstand reden lernen würde." Dieses Gesuch hatte Erfolg.

Im Jahre 1786 wurde von den Schülern unter Leitung des Rektors Schönheyde eine Aufführung von „Minna von Barnhelm" veranstaltet. Der Fürst Günther ließ sogar für diese Schulspiele im Schloßgarten neben der Reitbahn ein Theatrum erbauen. Wann und warum dieses aber abgebrochen und der Benutzung entzogen wurde, darüber liegen keine Aufzeichnungen vor.

Diese Schulaufführungen wurden bis Ausgang des 18. Jahrhunderts fortgesetzt. Mit dem Jahre 1786 traten jedoch schon die ersten wandernden Schauspieltruppen auf den Plan. So wird als allererste die des Herrn Bossani erwähnt, die zur Vermählung des Prinzen Karl Günther auf dem Schießhause in einer bretternen Bude Vorstellungen gab.

Besonderes Interesse aber brachte der kunstsinnige Fürst Ludwig Friedrich und dessen Gemahlin, die spätere Regentin Karoline Luise, dem Theater entgegen. Nicht nur daß der Fürst im Jahre 1786 im nördlichen Teile des Residenzschlosses ein Theater erbauen ließ, in welchem neben Pantomimen und Ballettaufführungen auch ab und zu gegen Eintrittsgeld Schauspiel-Vorstellungen stattfanden, nein, er ließ auch auf dem „Anger" neben dem Schießhause ein neues Komödienhaus erbauen. Während das Schloßtheater, welches übrigens noch heute vorhanden ist, für den Winter bestimmt war, wurden in dem im Jahre 1792 errichteten neuen Komödienhaus nur Vorstellungen in den Monaten August und September gegeben, und zwar zur Zeit des Vogelschießens. Dieses Theater, ein einfacher schmuckloser Holzbau, war nur mit einem Parterre, einem Range und der Hofloge,

jedoch verhältnismäßig tiefer Bühne versehen, und im Jahre 1793 von der Schauspielgesellschaft Lorenz aus Erfurt eingeweiht.

Um dieselbe Zeit im September fällt auch der erste Besuch Friedrich Schillers in Rudolstadt; wie weit dieser Aufenthalt Schillers befruchtend auf die dramatische Kunst wirkte, ist nicht festzustellen gewesen. Hingegen fand ein hoher Aufschwung des Theaters in den Jahren 1794–1797 durch das zweimonatige Gastspiel des Herzoglich weimarischen Hoftheaters statt, welches damals in seinem höchsten Glanze strahlte und unter seinen Mitgliedern Künstler allerersten Ranges wie Unzelmann u. s. w. zählte. Auch Ludwig Devrient, der damals unter dem Namen „Herzberg" auftrat, ist zu erwähnen.



Direktor Norbert Berstl.

Im gleichen Maße wie sich das Theater durch Aufführung guter dramatischer Schauspiele und vorzüglicher Opern hob, trat auch die Pflege der Musik mehr in den Vordergrund. Neben der Weimarischen Gesellschaft spielte auch die Denglersche „Sächsisch-hildburghausensche Hofschauspielergesellschaft."

Die Kriegsjahre 1806—1814 machten auch dem Theater ein Ende. Am 15. April 1815 fand nach langer Unterbrechung während des Vogelschießens und zur Gelegenheit der Vermählung des Fürsten Günther wieder eine Vorstellung der Schauspieltruppe „Bredow" statt. Noch erwähnen wollen wir eine Festvorstellung am 18. Oktober 1815 zur Feier der Schlacht von Leipzig, die den bezeichnenden, aber etwas länglichen Titel „Napoleons Reiseabenteuer bis zur Insel Elba" trug.

In den folgenden Jahren spielten die Gesellschaften des Herrn Nitschke, die herzogl. anhaltische, die Bethmannsche, die herzogl. koburgische ꝛc. Der fürstl. rudolstädtische Hofmusiker Eberwein führte gleichfalls eine Zeit lang

die Direktion. Im Jahre 1835 war „Richard Wagner" als junger Mann hier im August und September als Chorrepetitor tätig. In Rudolstadt machte er auch die Bekanntschaft seiner ersten Frau, der Schauspielerin Minna Planer, die er dann 1837 in Magdeburg heiratete.

Von 1835—1836 übernahm die Direktion des Theaters der in der Theaterwelt bekannte Graf Hahn, welcher seinen Kunstbestrebungen ein Vermögen opferte. Von der Zeit 1837—1859 spielten die Gesellschaften des schon erwähnten Bethmann wieder, die der Madame Kramer aus Magdeburg, die fürstlich schwarzburg-sondershausensche Hofgesellschaft, die der Direktoren Böttner, Bredow, C. Scheermann, Wollrabe, Bömly, A. Grosse, Wunderlich und die kleine nicht privilegierte Truppe Kleinschmidt in dem Theater auf dem Anger. Am 9. November 1859 wurde zur Vorfeier des 100jährigen Geburtstages Schillers von Studierenden der 1. Akt von „Wilhelm Tell" und „Wallensteins Lager" dargestellt. In den Jahren 1860—1870 folgen die Direktionen: Bensberg, Große, Sowade, Rekowski-Linden, Axtmann, H. Leffler, Teichmann, Wittmann. Im Kriegsjahre 1870/71 blieb das Theater geschlossen.

Bisher wurde, wie bereits früher erwähnt, nur 2 Monate, August-September oder September-Oktober, gespielt. Dadurch war es möglich, daß die bedeutendsten Opern-Ensembles, die gewöhnlich im Winter an ersten Bühnen spielten, in Rudolstadt wirken konnten. (Im Jahre 1855 fand die erste Tannhäuser-Aufführung statt.)

Vom Jahre 1872 ab wurde mit dem Umbau des Theaters von Weihnachten bis Palmarum die Spielzeit angenommen, die sich noch bis jetzt erhalten hat und mit der Anwesenheit des Hofes in Rudolstadt zusammenfällt. In den Jahren 1872—82 wirkten die Direktionen Herzenskron, Hodeck, A. v. Weber, Schreiber, Hodeck. Im Jahr 1880 ist unter den Mitgliedern Agnes Sorma verzeichnet. Mit der nachfolgenden Direktion Scherbarth und Schmitz (1882), die ein für Rudolstädter Verhältnisse sehr großes Personal von 75 Personen verpflichtet hatte, trat für die Theatergeschichte Rudolstadts ein verhängnisvolles Ereignis ein. Die Direktion fallierte, und der Fürst Georg sah sich genötigt, neben der Subvention die Gagen der Darsteller zu zahlen. Da sich außerdem das Publikum sehr

gleichgültig gegenüber dem Theaterbesuch verhielt, ward das Hoftheater bis 1888 geschlossen.

Allerdings blieb Rudolstadt doch nicht ganz ohne Theater in dieser Zeit, so fanden im Saale des „Hotel zum Ritter" von durchreisenden Direktoren Vorstellungen, besonders Operettenaufführungen, statt.

Im Jahre 1890 übernahm wieder der bereits erwähnte Hodeck die Direktion, doch konnte er diese nicht durchführen. Er wurde durch äußere



Fürstliches Theater in Rudolstadt.

Veranlassungen genötigt, kurz vor Beginn zurückzutreten, und ein Mitglieder-Konsortium trat an seine Stelle, das die Spielzeit beendete. In den Jahren 1891 bis 1900 waren die Direktionen Winzer, N. Berstl (dieser fünf Jahre lang von 1894—98), Zimmermann, Possin tätig. Im Jahre 1901 übernahm Direktor Norbert das Theater, dem Direktor Lüder folgte und gegenwärtig steht die fürstliche Bühne unter der Leitung des Direktors Wilhelm Berstl, der die künstlerisch hohe Periode, die das Theater unter seinem Vater einnahm, neu erstehen ließ. Die Intendanz teilte das Interesse, das auch der fürstliche Hof an dem Theater nimmt, und seit vielen Jahren steht

der Bühne als oberster Chef Herr Hofmarschall Major von Priem vor, der in dem Hofamtrat Vater einen ökonomischen Mitarbeiter findet.

Hiermit schließt die künstlerische Seite des Theaterbetriebes ab; es erübrigt nun, auf das Theatergebäude selbst zurückzuschauen. Im Jahre 1843 hatte sich die Unzulänglichkeit des alten Holzbaues, der hauptsächlich aus Brettern bestand (errichtet 1792) erwiesen, und man begann am 26. Oktober dem alten Theater gegenüber einen Neubau auszuführen, der, mit großen Kosten angelegt, eine Zierde der Stadt zu werden versprach. Schon ließen Gewölbe und Treppen in Marmor und Granit das Herrlichste des neuen Hoftheaters ahnen, da bewogen die Revolutionsjahre 1847—48 den Fürsten Frd. Günther, das Bauprojekt fallen zu lassen. Der bisher vollendete Teil blieb nun als Neubau-Ruine bis zum Jahre 1870 liegen, worauf dann Fundament und Steine abgerissen und als Material für Brücken und Eisenbahnbau an die Stadt verkauft wurden. Von dem Material-Erlös wurde das alte Komödienhaus auf dem Anger renoviert, mit Steinverkleidungen und kleinen Anbauten versehen und zum Wintertheater umgeschaffen.

Die ursprüngliche, längliche, schräge Form und Ausdehnung jedoch wurde beibehalten. Auf jeden äußeren Schmuck scheint man aber von vornherein verzichtet zu haben, und somit repräsentiert sich noch heute das fürstliche Theater, welches somit über 100 Jahre am selben Orte steht, als ein mehr als unscheinbares Gebäude, für welches nach modernen Begriffen der Ausdruck Hoftheater nicht recht passen will. Jedenfalls dürfte es dem Fremden schwer fallen, nach dem Äußern des Gebäudes, dessen schlichten Kalkbewurf und dem niedrigen Dache die hohe Kunstmission, welche es erfüllen soll, zu erraten. Das Innere jedoch ist freundlich und anheimelnd ausgestattet. Die große Mittel-Hofloge, die beiden für das Marschallamt bestimmten Orchesterlogen geben demselben das Gepräge eines Hoftheaters. Das Theater ist noch mit Gaslicht versehen, ebenso die Bühne, welche noch die alten Einrichtungen beibehalten hat. Es enthält ein Parkett mit 253 und einen Rang mit 151 Sitzplätzen, Logen inbegriffen, Parterre 120 Sitze.

Während in früheren Zeiten für die jeweiligen Theatertruppen Reiseentschädigungen und eine Subvention von 500 Talern pro Monat gezahlt wurde, ist diese in der Neuzeit weggefallen. Hingegen erhält jede Direktion

von ſeiten des Hofes das Theater pachtfrei, nebſt freier Beleuchtung und Beheizung, ebenſo wird das Orcheſter, beſtehend aus der 40 Mann ſtarken fürſtlichen Hofkapelle, der jeweiligen Direktion unentgeltlich zur Verfügung geſtellt, eine Vergünſtigung, welche ſchwer ins Gewicht fällt.



Das Großherzogliche Hoftheater in Schwerin i. M.*



is in das 16. Jahrhundert reichen unsere Nachrichten von theatralischen Darstellungen in Schwerin. Es wurden in lateinischer oder deutscher Sprache Stücke biblischen Inhalts oder Schulkomödien aufgeführt. So gibt schon im Jahre 1557 ein Ausgabenregister des Herzogs Johann Albrecht an, daß „zehn Thaler den Schülern so die Comoedien gespielet" und vom Jahre 1561, daß „den Schulmeistern zu Swerin von wegen der agirten Comoedien von dem Tobia 25 fl. 20 Kr. verehret worden."



Hoftheater-Intendant
Kammerherr Friedrich von Flotow.
Geb. 26. April 1812 zu Teutendorf i. Meckl.
gest. 23. Januar 1883 zu Darmstadt.
Intendant des Hoftheaters Schwerin von 1855—1863.
Hervorragender Komponist.
(— Martha — Stradella — Andreas Mylius — pp.)

Als Herzog Ulrich am 30. August 1582, wie wir in Hederichs Schweriner Chronik lesen, mit seiner Gemahlin und den beiden jungen Herzögen vom Reichstage zu Augsburg zurückkehrte, wurde in den Kirchen „die Comoedia vom Fall Adae und Evae ganz zierlich agiert."

Hochfürstlich mecklenburgschwerinsche Hofkomödianten finden wir während des Anfanges des 18. Jahrhunderts in Rostock, Güstrow, ja sogar in Berlin, wo sie Stücke aufführen. Es ist nicht bekannt, wann diese Gesellschaft vom Herzoglichen Hofe angenommen worden

*) Wertvolles Illustrationsmaterial zu dieser Abteilung verdanken wir der Güte Sr. Exzellenz des Herrn General-Intendanten Kammerherrn Karl Freiherr v. Ledebur.



Wilhelmine Reichel.

ist, ebenso wenig wie lange dieselbe beibehalten wurde. Im Jahre 1705 hieß der Prinzipal der „achtzehn Personen starken Komödianten-Kompagnie" Hermann Reinhardt Richter. In der Neujahrsmesse 1714 spielte die bekannte Theaterdirektorin Haackin in Leipzig, welche sich damals „Prinzipalin der mecklenburgischen Hofkomödianten" nannte, und 1721 bat der Rektor der Domschule in Schwerin Johann Winz den Herzog Karl Leopold um die Erlaubnis, „im Ballhause oder, wo nicht, auf dem Rathause einige biblische und Moralkomödien mit den Domschülern üben zu dürfen." Am Schlosse zu Schwerin befand sich zu Anfang des 18. Jahrhunderts ein Schauspielhaus, wie sich hier zu dieser Zeit während vier Winter auch eine französische Schauspielgesellschaft aufhielt. 1733 spielte drei Wochen lang der Schauspieldirektor Joh. Gottlieb Förster.

Mit dem Auftreten Johann Friedrich Schönemanns im Jahre 1740 begann eine neue und glänzende Zeit der Schweriner Bühne, besonders seit seiner erneuten Berufung im Jahre 1750.

„Es gab nur wenige Fürsten, welche, wie die in Deutschlands



Heinrich Ernst als Lohengrin.

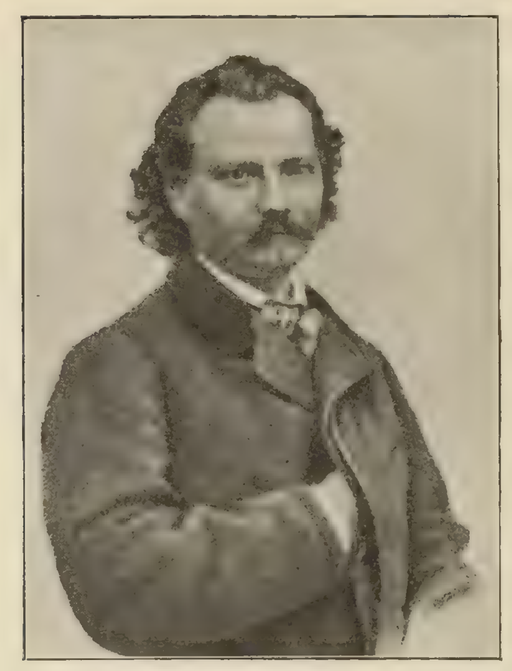
Theatergeschichte unvergeßlichen Herzöge von Holstein und Mecklenburg, dem gereinigten, geregelten Schauspiel einer Neuberin und eines Schönemann Schutz verliehen."

Das unbestrittene Verdienst, das Theater damals zu künstlerischer Höhe gehoben zu haben, gebührt dem Herzoge Christian Ludwig von Mecklenburg-Schwerin, der ein warmer Beschützer aller schönen Künste war.

Zeugnis legt dafür ein Theaterzettel vom 14. September 1740 ab, in dem es heißt: „Mit Erlaubniß einer hohen Obrigkeit wird heute von den allhier anwesenden deutschen Komödianten auf gnädiges Begehren ein deutsches Schauspiel nochmals vorgestellt werden, genannt: „Die unter der Grausamkeit des Antiochus hingerichteten sieben Söhne oder die Standhaftigkeit der Makkabäer. Aus dem Französischen des Mr. de la Motte ins Deutsche übersetzt." Am Schlusse heißt es: „auch dient zur beliebten Nachricht, daß um kein Lermen in der Stadt zu machen, und Unordnung, so daraus entstehen könnte, zu verhindern, keine Trommel unseretwegen gerührt werden wird. Der Anfang ist um 5 Uhr, und der Schauplatz hier auf dem Rathause." Im Jahre 1750 wurde Schönemann, wie erwähnt, vom Herzoge Christian Ludwig aufs neue berufen und bei festem Gehalt zum Hofschauspieldirektor ernannt. Am 7. Oktober 1750 eröffnete er seine Bühne mit Regnards Demokrit in dem Redoutensaale im herzoglichen Schlosse. Auf



Louise Schlegel
verehelichte Frau Dr. Koester.
Königl. Preuß. Kammersängerin.
Geb. 1823 zu Lübeck
gest. 2. November 1905 zu Schwerin i. M.
Engagiert am Großherzoglichen Hoftheater zu Schwerin
von 1841—1844.



Hofopernsänger R. von Roschlau, Bariton.
Engagiert am Großherzoglichen Hoftheater zu Schwerin i. M. von 1865—1868.

dieser Schloßbühne spielte die Schönemannsche Gesellschaft, welche als Hofkomödianten mit einem anständigen Gehalte unter gewissen Bedingungen in Dienst genommen war." Zu diesen Bedingungen gehörte die Erlaubnis, Hamburg jährlich besuchen zu dürfen.

In der Gesellschaft wirkten außer dem Direktor dessen Frau und Tochter Eleonore Luise Dorothea, Ekhof und seine Frau, eine geborene Spiegelberg, Ackermann, später Direktor, der nach ihm benannten Truppe, und andere. Die besten der auf seiner Bühne aufgeführten Stücke gab Schönemann selbst heraus (1748—1757). So besaß Schwerin in der Mitte des 18. Jahrhunderts eine Schaubühne, wie Deutschland vorher keine aufzuweisen hatte.

Mit dem Tode des Herzogs Christian Ludwig (30. Mai 1756) hörte auch Schönemanns Verbindung mit dem Schweriner Hofe auf. Er siedelte, nachdem sich Ekhof von ihm getrennt hatte, nach Hamburg über und löste bald darauf sein Theater auf.



Eduard Hoffmann.

Die Mitglieder vereinigten sich mit der Kochschen Gesellschaft.

Im Jahre 1767 wurde von der bekannten Hamburger Theaterunternehmung, durch welche Lessings Dramaturgie veranlaßt wurde, Schönemanns Schwiegersohn, der bekannte Dichter J. F. Löwen, zur Aufsicht über die Stücke und zur Bildung der Schauspieler berufen. 2 Jahre später siedelte er, als das Unternehmen scheiterte, mit seiner Frau nach Rostock über. Er war Sekretär des Prinzen Ludwig von Schwerin und durch seine Vermittlung kam auch Schönemann als „Rüstmeister" in den Dienst des Prinzen und starb als solcher am 16. März 1782 zu Schwerin.

Johann Martin Leppert spielte 1766 mit seiner Gesellschaft, der ersten, die wir seit Auflösung der Schönemannschen wieder in Schwerin antreffen, nur kurze Zeit im Rathause.

№ 1.

Großherzogliches Hoftheater.

Sonntag, den 17. Januar 1836.

Zur Einweihung des Schauspielhauses:

Rede,

gedichtet von A. J. C. zur Nedden,
gesprochen von Demoiselle Hirschmann.

Hierauf, zum ersten Male:

Die Schule des Lebens.

Schauspiel in 5 Aufzügen, nach einem Mährchen,
von
Dr. Ernst Raupach.

Personen:

Don Alfonso, König von Castilien . . . . Herr Klarenbach.
Donna Isaura, seine Tochter . . . . Demois. Hirschmann.
Gräfin Isabella, seine Nichte . . . . Mad. Schmidt.
Der Graf, ihr Gemahl . . . . Herr Hoffmann.
Don Ramiro, König von Navarra . . . .
Silvio, Kämmerer . . . . Herr A W Claussen.
Sancho Perez, Goldschmied . . . . Herr Lippard.
Urracca, seine Mutter . . . . Mad Linder.
Pedrillo, sein Diener . . . . Herr Beckmann.
Ein Hauptmann / Ein Reisiger } in Don Ramiro's Diensten . . . . Herr Petzold. / Herr Greimel.
Gonsalvo, Edelknecht / Leonore, Zofe } in Donna Isaura's Diensten . . . . Herr Heiser. / Demois W. Bahl
Eine Schenkwirthin . . . . Mad. Hoffmann.
Blas, ihr Sohn . . . . Herr Hartmann.
Ein Diener Don Alfonso's . . . . Herr Fischer.
Ein alter Mann . . . . Herr Lange.
Eine Frau . . . . Mad. Klarenbach.
Navarrische Herren und Frauen.
Bürger und Bürgerinnen von Pampeluna.
Kämmerlinge. Edelknaben Reisige Herolde. Diener

Die Dekorationen sind von den Dekorationsmalern Herrn Gropius, Schnelle und Greimel angefertigt

Preise der Plätze:

Ein Platz in der Fremdenloge	32 ßl	Ein Platz in der zweiten Rang-Loge .	16 ßl
Ein Platz in der ersten Rang-Loge . .	24 ßl	Ein Platz im Parterre . . .	16 ßl
Ein Platz in der Parquet Loge . .	24 ßl	Ein Platz in der Gallerie Loge .	8 ßl
Ein Platz im Parquet .	24 ßl	Ein Platz in der Gallerie . . .	4 ßl

Sammtliche Billets sind von 10 bis 1 Uhr im Billet Verkauf-Bureau (im Schauspielhause) zu haben, und sind mit dem Wochentage für welchen sie gelten bezeichnet

Die Casse wird um 4½ Uhr geöffnet

Der Anfang ist um 6 Uhr.

Mit dem Regierungsantritte des Herzogs Friedrich wurde der Schauspielkunst aus religiösen Gründen alle höhere Unterstützung entzogen, ja ihr sogar, soweit der Einfluß des Hofes reichte, der Zugang verweigert. Erst im Jahre 1787, nach dem Tode des Herzogs, wurde dem Direktor Gottlieb Friedrich Lorenz die Konzession zur Eröffnung einer Bühne wieder erteilt. Er spielte fünfmal in jeder Woche im Rathaussaale, doch nahm seine Leitung

Die Muse spricht:

Ein halb Jahrhundert ist dahingeeilt,
Daß weisen Herrschers Hochsinn froher Kunst
Und deren Wirken Freistatt hat ertheilt,
Und dankbarlich genoß ich solcher Gunst.
Ein halb Jahrhundert! In das Meer der Zeit
Ein Tropfen nur und vielbedeutsam schon
Für Menschendaseins, Wirkens Endlichkeit!
Es herrscht seitdem auf Niklots altem Thron
Der Vierte seiner tugendlichen Art;
Doch hohe Gunst und Freisinn, treu gepaart,
Gewährte Jeder mir — hochherz'ge Gabe!
Und was der Ahn, der Vater mir gethan,
Der Sohn, der Enkel sah's als Erbe an,
Deß er in gleicher Huld zu walten habe.
Ein halb Jahrhundert! Schau ich um mich heut,
Wie Viele fehlen, die vor fünfzig Jahren,
Da ich des Wirkens mich zuerst erfreut,
Dem frohen Feste frohe Zeugen waren!
Kaum kann die Wenigen ich wiederkennen,
Geschweige denn nach Zahl und Namen nennen;
An jungem Krauskopf, glattem Wangenpaar
Nahm ihres Meißels Kraft die Zeit wohl wahr
Doch, ist's die alte Herzenstreue nicht,
Die jugendfrisch aus theuren Augen spricht?
Der schönste Lohn fürwahr in schönen Stunden,
Daß solche Treu' auch ich bei Euch gefunden!
Laßt zur Erinn'rung, lieben Freunde, nun
Dasselbe Spiel Euch wiederum bereiten,
Das einst der Anfang war von unserm Thun,
Ist's auch ein Stück aus halbvergess'nen Zeiten.
Und Ihr, die jüngern Hörer, lernt dabei,
Daß anspruchsvoller wohl, doch weiser kaum
Der Mode Zeitgeschmack geworden sei,
Und gebet nicht fürwitz'gem Hochmuth Raum!
Denn eben jene Zeit die Dichter ihre nennet,
Die heut noch als die ersten man erkennet:
Wohl Gold und Demant birgt der Zauberschacht,
Dem Sonntagskind allein ward drüber Macht.
Doch eh' des Spieles Reigen hier beginnt,
Laßt uns des Herrschers denken, treu gesinnt,
Der, ferne weilend, doch im Geiste heut
Uns nah und freundlich ist, wie immerdar
Der erste Ruf in diesem Jubeljahr
Sei unserm theuren Friedrich Franz geweiht!

Prolog, gedichtet vom Redakteur Karl Homann,
gesprochen von Frau Otto-Martineck
zur 50jährigen Feier des Bestehens des Großherzogl.
Hoftheaters am 17. Januar 1886.

schon im Anfange Februar 1788 ein Ende. In diesem Jahre räumte der Herzog der Direktion des Kammerherrn Grafen von Bassewitz und des Justizrats Wachenhusen das Ballhaus zum Theater ein. Auch diese Direktion war nicht von allzulanger Dauer.

Erst mit dem Anfange des 19. Jahrhunderts gelangte die theatralische Kunst in Schwerin wieder zu hoher Blüte. Mit dem Schauspieldirektor Krickeberg wurde im Auftrage des Herzoglichen Theaterintendanten Oberkammerherrn von Dorne ein Kontrakt vom 1. Januar 1801—1804 abgeschlossen, wonach dieser als Hofschauspieldirektor angestellt wurde. Im Jahre 1806 übernahm der Reichsgraf von Hahn die Leitung der Schwerinschen Hofschauspielergesellschaft. Schon 1808 nahm das gräflich Hahnsche Unternehmen ein Ende, und Krickeberg trat wieder in sein Verhältnis von 1806 ein. Im Jahre 1809 trat Löwe an Krickebergs Stelle, ihm folgten die Direktoren Becker und Diestel. Mit dem Beginn der Direktion Diestel wurde 1819 vom Großherzoge die Theaterintendantur dem Kammerrat von Flotow übertragen. Nach dem Tode

Diestels im Januar 1820 schloß die Theaterintendanz mit dem Direktor Lyser einen Kontrakt auf drei Jahre ab. Sein Nachfolger, Schauspieldirektor Krampe (geb. 14. Januar 1774 in Schwerin), wirkte erfolgreich von 1824–1835.

In diesem Jahre wurde von dem Großherzoge Friedrich Franz I. (1785–1837) ein wirkliches Großherzogliches Hoftheater begründet. Als 1832 das alte Theater ein Raub der Flammen geworden war, wurde



General-Intendant und Kammerherr Exzellenz Gustav Gans Edler Herr zu Putlitz.
Geb. 20. März 1821 zu Retzien gest. 5. Septbr. 1890 dortselbst.
Intendant des Großherzoglichen Hoftheaters zu Schwerin i. M. von 1863–1867.

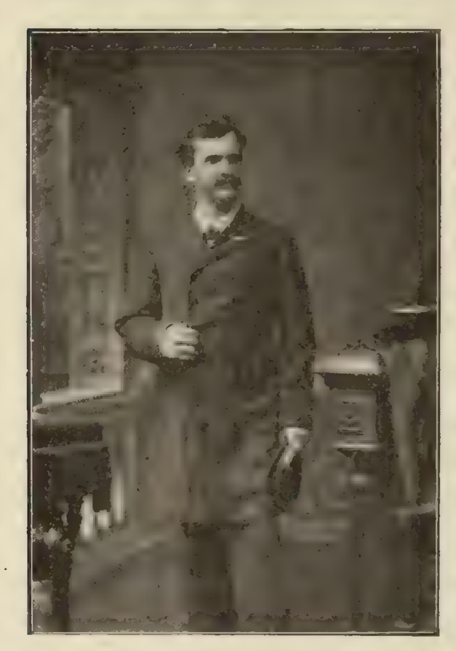


Heldenbariton Kammersänger Karl Hill
geb. 1821 zu Idstein
gest. 12. Januar 1893 zu Schwerin.
Engagiert am 1. Juli 1868–1. Juli 1890 am Großherzoglichen Hoftheater zu Schwerin, gestorben als Pensionär desselben.

der Landbaumeister Demmler vom Großherzoge mit der Errichtung eines neuen Gebäudes beauftragt. Dieses erste Schweriner Hoftheater wurde am 17. Januar 1836 mit Raupachs Schauspiel „Die Schule des Lebens" eröffnet. Die Schweriner Künstler wirkten auch in den Städten Ludwigslust, Wismar und Doberan. Zum ersten Intendanten wurde der Geheime Hofrat Zöllner ernannt (bis 1855).

Während unter dem Großherzog Paul Friedrich (1837 bis 1842) ein

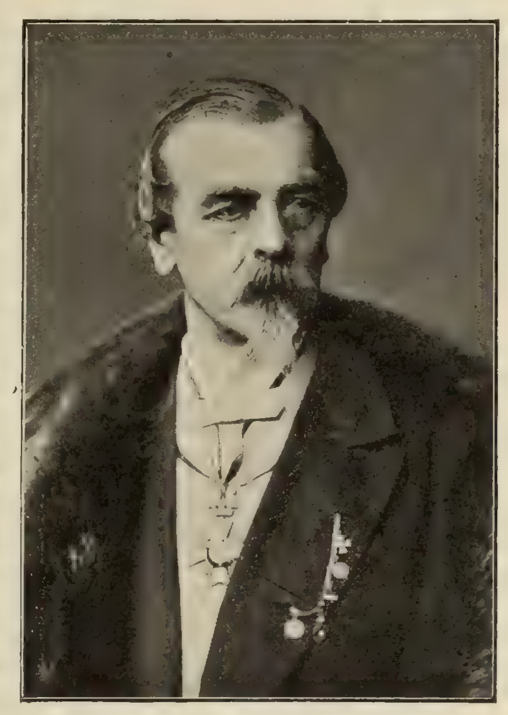
Aufschwung nicht erfolgte, hob sich das Theater unter dem Nachfolger Friedrich Franz II. (1842—1883) bald zu vornehmer Höhe empor. Im Jahre 1855 wurde Friedrich Freiherr von Flotow, der Komponist der Opern „Stradella", „Martha" u. s. w., als Kammerherr und Hoftheater-intendant nach Schwerin berufen. Als Direktor des Schauspiels stand ihm Julius Steiner zur Seite; für die Leitung der Oper gewann er im Jahre 1856 Alois Schmitt, der die Schweriner Hofoper bald zu hohem Ansehen brachte und bis 1892, also 36 Jahre, in Schwerin den Taktstock führte.



Heldentenor Kammersänger
Josef Edler von Wittinghausen
gen. von Witt
geb. 7. Septbr. 1843 zu Prag, gestorb.
17. Septbr. 1887 zu Berlin.
Engagiert vom 1. Februar 1878 bis zum 17. Septbr. 1887
am Großherzoglichen Hoftheater zu Schwerin.

Auf Flotow folgte 1863—1867 Gustav Heinrich Gans Edler Herr zu Putlitz, der sich durch seine dichterischen Werke einen guten Namen erworben hatte. Gustav zu Putlitz hatte, dem Wunsche des Großherzogs folgend, zunächst sich für drei Jahre zur Leitung des Hoftheaters verpflichtet. Während dieses Zeitraumes entwickelte er eine solche mit künstlerischem Empfinden gepaarte Tatkraft, solch sicheren Blick für das theatralisch Wirksame, daß diese Epoche für das Hoftheater eine außer-ordentlich glückliche wurde. Dem ziem-lich einseitig gewordenen Repertoire wußte er neuen Inhalt zu geben, indem er die Werke der zeitgenössischen Au-toren mehr in den Vordergrund rückte, als dies bisher geschah. Ebenso brachte er die Klassiker zu neuem Ansehen. Das Publikum hatte sich in dem vorher-gehenden Zeitraume zu den Darstellungen klassischer Werke nicht eben zahlreich eingefunden, vielleicht, weil solche Aufführungen etwas nebensächlich nach Stil der Ausstattung und Wiedergabe betrachtet worden waren. Dieser geringere Grad der Geltung hatte sich dann allmählich übertragen in das

Urteil des Publikums – und hier hatte Herr zu Putlitz Gelegenheit gründlich Wandel zu schaffen. Unterstützt von tüchtigen Regisseuren und dem Hofkapellmeister Schmitt hat er sowohl auf dramatischem, wie auf musikalisch-dramatischem Gebiet in Schwerin den Schöpfungen der klassischen Meister aufs neue die Bahn geebnet. Durch neue Engagements, durch interessante Gastspiele wußte er das Publikum dem Institute ebenso zu gewinnen, wie er das neu erregte Interesse nachhaltig festzuhalten suchte, durch sorgsame Gestaltung des Spielplans. Sehr ausführlich schilderte Putlitz diese seine Tätigkeit in Schwerin (auf besondere Bitten des Großherzogs willigte er ein, noch ein weiteres Jahr den Intendantenposten zu bekleiden) in den zwei Bänden „Theatererinnerungen" die er nach seinem Fortgange von Schwerin in Berlin erscheinen ließ. Von 1867—1883 führte der ebenfalls als Dichter und Schriftsteller bekannte Alfred Freiherr von Wolzogen die Intendanz. Das Schweriner Theater erlebte namentlich unter den beiden letztgenannten Leitern seine Blütezeit, eifrig gefördert von dem kunstsinnigen Großherzoge Friedrich Franz II. Im Schauspiel sowohl wie in der Oper wirkten eine Anzahl hervorragender Kräfte: Frau Rosa Otto Martinek, Fräulein Christine Gollmann und die Herren Leopold Günther (als Nachfolger des ganz hervorragenden Hofkomikers Peters). v. Horar, Max Drude, Adolf Bethge, im Schauspiel und in der Oper: Josefine Gungl, Karl Weber, Otto Drewes, Josef von Witt und Karl Hill.



Hoftheater-Intendant Kammerherr
Dr. phil. Alfred Freiherr von Wolzogen
geb. 27. Mai 1823 zu Frankfurt a. M.,
gest. 13. Januar 1883 zu San Remo.
Intendant des Großherzoglichen Hoftheaters in Schwerin
von 1867—1883.

Das Verdienst, die Schweriner Oper zu der späteren Höhe emporgehoben zu haben, gebührt ihrem damaligen Leiter Alois Schmitt. Er schuf die jetzige Schweriner Hofkapelle nach ihrer vollständigen Reorganisation, verstärkte den Chor und schenkte seiner gediegenen Ausbildung die größte Aufmerksamkeit. Er rief die Abonnements-Konzerte ins Leben und etwas später die Soireen für Kammermusik. Schmitt begnügte sich nicht mit seiner



Großherzogliches Hoftheater zu Schwerin i. M.
erbaut von 1832—1835. Eröffnet am 17. Januar 1836.

Tätigkeit als Hofkapellmeister, er suchte auch außerhalb des Theaters das Verständnis und die Liebe zur Musik zu heben. Auf seine Veranlassung wurde der Schweriner Gesangverein gegründet. Um dem ganzen Lande zu musikalischer Betätigung und Mitarbeit einen Ansporn zu geben, wurde 1860 das erste mecklenburgische Musikfest in Schwerin abgehalten. Am 24. März 1880 brachte Schmitt die Matthäus-Passion in der Paulskirche zur ersten Aufführung. Auf der Suche nach einem Alberich für Bayreuth

hörte Wagner 1873 den „Fliegenden Holländer“ in Schwerin. Die Folge war Hills sofortiges Engagement für diese schwierige Partie. Eine weitere Folge war die Erwerbung der „Walküre“ und des „Siegfried“ zur Aufführung für Schwerin sofort als erste nach den Bayreuther Vorstellungen. Die „Walküre“ wurde am 7. Januar 1878 herausgebracht und bis zum



Großherzogliches Hoftheater zu Schwerin.
Mit Anbau im Anschluß an den Bühnenraum an der hinteren Seite des Schauspielhauses, ausgeführt in den Jahren 1865 und 1866 und mit Anbau an der Seite des Schauspielhauses nach dem Alten Garten zu, ausgeführt in den Jahren 1867 und 1868.

Schluß der Saison noch zehn Mal wiederholt. Extrazüge brachten aus allen Richtungen Kritiker und Musikliebhaber. Die Aufführungen ernteten die wohlverdiente, höchste Anerkennung. Am 6. Oktober 1878 folgten „Siegfried“ und 1881/82 die „Meistersinger“. Die Hauptkräfte zu Schmitts Zeiten waren, wie schon teilweise erwähnt: die Damen Biancha Ulrich, Natalie Hänisch, Bar Murjahn, von Csanyi (nachher Schmitts Gattin), Gungl, von Dötscher, Thoma Börs, Galfy, Wittich, Dorner, Minor (jetzt Frau Alken),

die Herren André, Hintze, Ant. Schott, O. Drewes, von Witt und allen ein Vorbild der unvergeßliche Meistersinger Karl Hill. Dieses Meistersingers Andenken wird auch äußerlich wach gehalten durch sein im Foyer angebrachtes, von H. Berwald herrührendes Reliefbild. 1875 erfolgte ein Um- und Ausbau des Hoftheaters durch Demmler, so daß das Haus allen damaligen Anforderungen voll genügte. Doch nicht lange sollte es das Heim der



Großherzogliches Hoftheater zu Schwerin
nach dem Brande am 16. April 1882, nur noch die Ringmauer stehend, und mit dem weiteren Anbau an der Bühnenseite, ausgeführt in den Jahren 1875—1877.

Schweriner Schauspielkunst bleiben; am 16. April 1882 brannte es nieder. Während einer Vorstellung von „Robert und Bertram" brach das Feuer aus, und nur der Autorität und der Besonnenheit des anwesenden Großherzogs Friedrich Franz II. war es zu danken, daß keine Panik ausbrach und nur geringe Unfälle vorkamen. Für die Zeit der Erbauung des neuen Theaters wurde auf dem Luisen-Platz ein Interims-Theater errichtet. Am 13. Januar

1883 starb Alfred von Wolzogen zu San Remo, und nach einem kurzen Interregnum übernahm Karl Freiherr von Ledebur die Intendanz.

Bald nach der 50jährigen Jubelfeier des Instituts am 17. Januar 1886 konnte die Einweihung des neuen Hoftheaters am 3. Oktober desselben Jahres vorgenommen werden. Es geschah dies durch ein Festspiel von G. zu Putlitz, komponiert von Alois Schmitt.

Das neue Gebäude war nach den Entwürfen des Baurat Daniel aufgeführt. Es bietet Platz für 1000 Personen; die Bühne ist 28,68 Meter breit und hat eine Tiefe von 17,87 Meter, welche durch Hinzuziehung der Hinterbühne auf 23,72 Meter erweitert werden kann. Die gesamte Bühnen- und Maschineneinrichtung, ein Werk Karl Lautenschlägers in München, ist vollständig in Eisen ausgeführt und ermöglicht große dekorative Ausstattungen und Umwandlungen. Über dem Eingangsvestibüle des Theaters liegt der in lichten Tönen gehaltene imposante Konzertsaal. Der Zuschauerraum ist reich ausgestattet; von besonderer Wirkung ist das originell komponierte Proszenium. Für Sicherheit und Bequemlichkeit des Publikums ist alles getan.

Intendant von Ledebur kam als kunstsinniger, bereits erfahrener Bühnenleiter nach Schwerin. Er hatte ein glänzendes Ensemble in Schauspiel und Oper zur Verfügung. Trotzdem hatte er in den ersten Jahren seiner Tätigkeit wenig Gelegenheit, seine Fähigkeiten zu beweisen. Das Interimstheater mit seinen mangelhaften und sehr beschränkten Einrichtungen zog dem gesamten Repertoir enge Grenzen. Erst mit Eröffnung des neuen Theaters konnte Ledebur den vollen Beweis seiner Befähigung erbringen. In den ersten Jahren des neuen Theaters standen Schauspiel und Oper wohl auf gleich glänzender Höhe. Während das Schauspiel auf diesem hohen künstlerischen Niveau verharrte und in erster Linie ein vornehm klassisches Repertoir pflegte, hatte die Oper mancherlei Schicksalsschläge zu erdulden. Für abgehende erstklassige Künstler und Künstlerinnen waren nicht leicht gleichwertige Nachfolger gefunden. Es gab viel Personalwechsel. Zu allgemeinem Bedauern ging 1892 auch Schmitt, nachdem er über ein Menschenalter in Schwerin seines Amtes gewaltet hatte. Ledebur fand in dem jungen, talentvollen Gille einen guten Ersatz, doch waren unter ihm bei dem



General-Intendant und Kammerherr Exzellenz Karl Freiherr von Ledebur
geb. 13. Februar 1840 zu Berlin.
Intendant des Großherzoglichen Hoftheaters zu Schwerin seit 1. Mai 1883.

fortgesetzten Wechsel im Personal die Leistungen der Oper recht ungleich. Am Ende der Spielzeit 1896/97 ging er nach Hamburg ans Stadttheater; Hermann Zumpe löste ihn ab, und mit diesem ebenso energischen wie geistvollen und interessanten Dirigenten, der sich stets der größten Wertschätzung des Intendanten und seiner tatkräftigen Hilfe erfreute, kehrte der hohe Geist, der ideale Sinn, der sie früher beherrscht hatte, wieder in die Schweriner Opernverhältnisse ein. Begeistert für die Schöpfungen Beethoven's und Wagner's, wußte er sie in glanzvollen Darbietungen in Oper und Konzertsaal dem Publikum immer näher zu bringen. Er war es auch, der die „Ingwelde" seines Freundes Max Schillings, die bei vereinzelten Aufführungen nirgendwo festen Fuß hatte fassen können, zu hervorragender Geltung bei fortgesetzten Wiederholungen zu bringen verstand: Die ganze Schweriner Oper siedelte zu einem längeren Gastspiel mit der „Ingwelde" in das Berliner Opernhaus über. Der „Ingwelde" folgte der „Pfeifertag" von Schillings; aber die Wirkung desselben erhob sich nicht zu dem nachhaltigen Erfolg der Ingwelde.



No. 71. Dritter Abend.

Großherzogl. Hoftheater.

Sonntag, den 17. Januar 1886.

Zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Großherzoglichen Hoftheaters:

Festmarsch

für großes Orchester von Alois Schmitt.

Prolog

von Karl Homann. Gesprochen von Frau Otto-Martineck.

Hierauf:
Neu einstudirt:

Die Schule des Lebens.

Schauspiel in 5 Aufzügen, nach einem Märchen von Dr. Ernst Raupach.
(Regie Herr Schnabel.)

Personen:

Don Alfonso, König von Kastilien	Herr Gelling
Donna Isaura, seine Tochter	Fräulein Gimmer
Gräfin Isabella, seine Nichte	Fräulein Wülffken
Der Graf, ihr Gemahl	Herr Rosée
Don Ramiro, König von Navarra	Herr Arendt.
Silvio, sein Kammerer	Herr Lenz
Sancho Perez, Goldschmied	— — —
Uracca, seine Mutter	Fräulein Gollmann
Pedrillo, sein Diener	Herr Drude
Ein Hauptmann, } in Don Ramiro's Diensten	Herr Raden
Ein Reisiger, } in Don Ramiro's Diensten	Herr Schubert
Gonsalvo, ein Edelknecht } in Donna Isaura's Diensten	Herr Pahren
Leonore, Zofe, } in Donna Isaura's Diensten	Fräulein Franck.
Eine Schenkwirthin	Frau Buttermann.
Blas, ihr Sohn	Herr Kaiser
Ein Diener Don Alfonso's	Herr Krüger
Ein alter Mann	Herr Hartmuth
Eine Frau	Frau Siggelkow.

Navarresische Herren und Damen
Bürger und Bürgerinnen von Pampeluna
Kämmerlinge. Edelknaben. Trabanten. Reisige. Herolde. Diener.

Beurlaubt: Fräulein Galfy.

Preise der Plätze.

Kleine Preise.

Fremdenloge	3 Mark 75 Pf	Zweiter Rang Seite	75 Pf
Erster Rang	2 Mark 25 Pf	Parterre	75 Pf
Parquet	2 Mark Pf	Galerie-Loge	65 Pf
Zweiter Rang Mitte	1 Mark – Pf	Galerie	40 Pf

Billet-Verkauf
Vormittags von 11½ bis 12½ Uhr. Abends von 6 Uhr an.

Kassen-Oeffnung 6 Uhr. Anfang halb 7 Uhr. Ende 9¼ Uhr.

Montag, den 18. Januar. 72. Abonnements-Vorstellung. Carmen.

[illegible] Buchdruckerei, Schwerin.

Nach mehrjähriger erfolgreicher Tätigkeit folgte Zumpe einem Ruf an die Münchener Hofbühne; sein Nachfolger wurde Paul Prill, ein Mitglied der bekannten musikalischen Familie, welcher auch der Hofkonzertmeister Karl Prill in Wien und der Kammermusikus (Flötist) Emil Prill in Berlin angehören. Er hatte nach Zumpe zunächst einen schweren Stand; aber er brach kühn mit der gewissen Einseitigkeit, die sich bei der ausgesprochenen Konzentrierung des Interesses Zumpes für Beethoven und Wagner in Oper und Konzertsaal eingeschlichen hatte, und indem er wieder zu der Tradition zurückkehrte, die schon Alois Schmitt pflegte, und die in schönem Wechsel und angenehmer Mannigfaltigkeit neben den großen Meistern auch die jüngere Welt zu Wort kommen läßt und Italienern und Franzosen gern die Pforten des Hoftheaters öffnet, im Wechsel, der den Wünschen des stets gleichen, nicht eben großen Theater- und Konzertpublikums Rechnung trägt, hat Prill sich bald die allgemeine Sympathie erworben. Ihm wie seinen Vorgängern steht als zweiter Kapellmeister Arthur Meißner zur Seite, dessen Wirken sich überall gleicher Schätzung erfreut, und der sich auch als Komponist einen guten Namen gemacht hat.



Kammersänger Anton Schott
geb. 24. Juni 1854 auf Schloß Staufeneck.
Engagiert beim Großherzoglichen Hoftheater in Schwerin
vom 1. Septbr. 1876—1877
und vom 1. Juli 1892—1. Mai 1893.

In den letzten Jahren wirkten in der Oper die Kammersängerinnen Aline Friede, Antoine Liebeskind und Minna Alken, ferner Rosa Mac

Grew und Antoinette Ries und die Kammersänger Lang, Karlmayer und Drewes, sowie Liebeskind, Hermann Gura, Bucksath, Hofmüller und Alken. Die Zeit hat auch hier wieder stark aufgeräumt. Frau Alken verließ die Bühne und starb im Juni 1905, nachdem sie zwanzig Jahre zu den Zierden der Hofbühne gehört; ihre Nachfolgerin war Luise Höfer aus München mit schönem Mezzosopran und starkem Temperament. Mit der Saison 1903/04 schied das Liebeskind'sche Ehepaar aus, an ihre Stelle traten zwei Anfänger Marga Burchhardt und der Tenorist Kraze. Hofmüller, der seinem Chef nach München folgte, fand einen tüchtigen Vertreter in dem stimmbegabten Holy; für Bucksath ist Robert Seim in das Ensemble eingetreten, Kammersänger

Großherzogl. Hoftheater.

Sonntag, den 3 Oktober 1886.

Gala-Vorstellung

zur Eröffnung des neuerbauten Großherzoglichen Hoftheaters:
(Erste Vorstellung der Festwoche.)

Festspiel:

Die Weihe des Hauses.

Dichtung von Gustav zu Putlitz Musik von Alois Schmitt.

Personen.

Der Baumeister	Herr Gelling
Die Kunst	Frau Otto-Martineck.
Die Tragodie	Fraulein Gollmann
Das Lustspiel	Fraulein Wuittken
Die Musik	Fraulein Kußner
Der Tanz	Fraulein Reichardt.
Bauleute, Volk	

Das dekorativ scenische Arrangement sowie die Maschinerien und die Beleuchtung sind vom Herrn **Karl Lautenschläger**, Koniglich Bayrischen Obermaschinenmeister in Munchen entworfen und eingerichtet

Die Dekorationen sind in den Ateliers der Kaiserlich Königlichen Hoftheatermaler Herren **Brioschi & Burghart** in Wien angefertigt

Iphigenia in Aulis.

Oper in 3 Akten von Gluck Bearbeitung von Richard Wagner.

Regie: Herr Gunther

Personen.

Agamemnon	Herr Hill
Klytemnestra, seine Gemahlin	Fraulein Minor
Iphigenia, beider Tochter	Fraulein Wittich
Achilles	Herr v Witt
Patroklus, Freund Achill's und thessalischer Anführer	Herr Duling
Kalchas, Oberpriester	Herr Drewes
Arkas, Befehlshaber von Agamemnon's Leibwache	Herr Richard
Artemis	Fraulein Dorner

Fursten und Heerführer der Griechen Leibwache des Agamemnon
Frauen der Klytemnestra Thessalische Krieger Weiber und Jungfrauen aus Argos Aulis und Lesbos Priesterinnen der Diana
Ort: Aulis Zeit: Vor Beginn des trojanischen Krieges

Textbücher zur Iphigenia a 25 Pfg.

Die Dekorationen sind vom Dekorationsmaler Herrn **Hermann Willbrandt** angefertigt.

Die Kostume sind vom Obergarderobier Herrn **Julius Lange** hieselbst neu angefertigt

☛ Ueber einen großen Theil der Billets ist Allerhöchst verfügt ☚

Preise der Plätze:

Mittel-Preise.

Fremdenloge	5 – M	II Rang Seite	1 25 M
I. Rang Prosceniums-Logen des II Ranges Parquet, Parquet-Logen	3 50 M	Parterre	1 25 M
		III. Rang-Loge	1 – M
II. Rang Balkon u. Mitte	1,75 M	III. Rang	0 50 M

Billet-Verkauf:

Vormittags von 11½ bis 1 Uhr, Abends von 6½ Uhr an

Kassen-Oeffnung halb 7 Uhr. Anfang 7 Uhr.

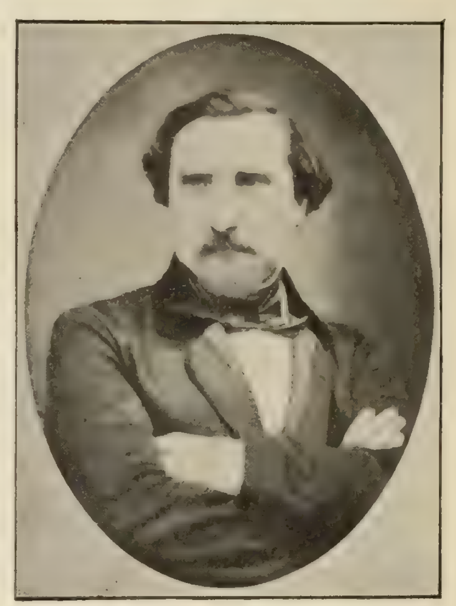
Ende gegen 11 Uhr.



Theodor Wachtel.
Königl. Preuß. und Großherzogl. Mecklenburgischer Kammersänger, Ehrenmitglied des Großherzoglichen Hoftheaters in Schwerin.
Geb. 10. März 1823 zu Hamburg
gest. 14. Novbr. 1893 zu Frankfurt a. M.

Drewes tritt mit der Saison 1905/06 in das Baßbuffofach, während für die seriösen Partien der Bassist Freiburg engagiert wurde. Nachfolger Karlmayers, der schon vor einer Reihe von Jahren abging, wurde Hermann Gura, Eugens Sohn, der sich neben seiner Tätigkeit als Sänger schon unter Zumpe einen Ruf als hervorragender Regisseur schuf.

Im Schauspiel konnte Ledebur noch eine Reihe von Jahren mit dem trefflichen Personalbestand, den er vorfand, arbeiten. Ursprünglich sein eigener Oberregisseur, bekannt durch seine erfolgreichen Inszenierungen Shakespeares, Goethes und Schillers, fand er später, als die Überlast der Verwaltungsgeschäfte seine Arbeitskraft immer mehr in Anspruch nahm, in Hans Gelling einen kunstverständigen, gescheuten, trefflichen Regisseur. Unter seiner Leitung fanden im Mai 1894 die Musteraufführungen statt, die einen Glanzpunkt in der Entwicklung der schweriner Theaterverhältnisse



Hofschauspieler Georg Gliemann.
Engagiert beim Großherzogl. Hoftheater zu Schwerin i. M. von 1836—1859.
Gestorben 23. Dezember 1859.

bildeten. In jeder einzelnen Vorstellung trat zu den Mitgliedern des Hoftheaters ein auswärtiger, erstklassiger Gast hinzu, und es entstand ein Wettkampf, der dem Publikum, das in Scharen herbeiströmte, das höchste Interesse bot. Damals wirkten u. a. Agnes Sorma, Francisca Ellmenreich, Arthur Vollmer, Mitterwurzer, Friedrich Haase, Karl Sontag mit, und die Wirkung dieser Vor-



Regiesitzung Hoftheater in Schwerin.
Opern-Regisseur Gura. — Hofkapellmeister Bampe. — General-Intendant Frhr. v. Ledebur. — Ober-Regisseur Wolf.

stellungen erreichte ihren Gipfel, als in der letzten Aufführung (Minna von Barnhelm) alle Rollen von den auswärtigen Gästen gegeben wurden.

Als Gelling das Stadttheater in Essen übernahm, folgte ihm 1897 als Oberregisseur Albert Wolf, neben dem auch Reinhold Cabano in tüchtiger, höchst anerkennenswerter Weise tätig ist. Ein kluger, talent- und temperamentvoller Schauspieler auf dem Gebiet des jugendlichen Helden und Liebhabers und im Lustspiel, führt Wolf die Regie mit Verständnis und Geschick. Er erfaßt mit Geist die Intentionen der Dichter, versenkt sich in die Stimmung ihrer Werke und weiß schöne, echte Bühnenbilder zu schaffen.

Dank seinen Bemühungen öffnet Ledebur neben den klassischen Werken jetzt auch modernen Schöpfungen die Pforten des Hoftheaters, Kollege Crampton, Glück im Winkel und Schmetterlingsschlacht, Versunkene Glocke und Nachtasyl, Jugend von Heute und Flachsmann sind Zeuge dessen, was man zu leisten vermag.



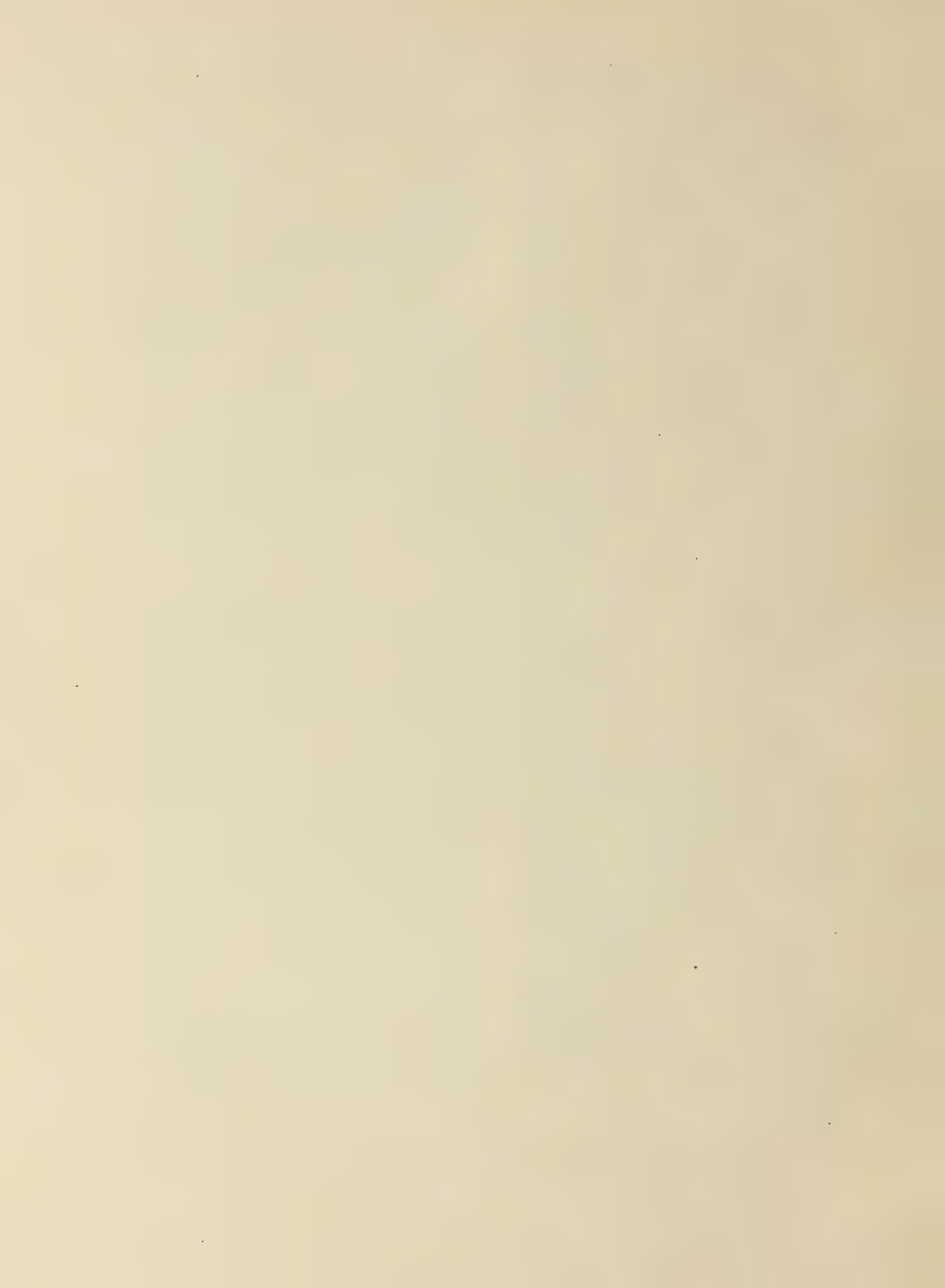
Das Großherzogliche Hoftheater zu Schwerin i. M.
Erbaut in den Jahren 1882—1886. Eröffnet am 3. Oktober 1886.

Auch auf dem Gebiet des Schauspiels sind die Jahre nicht spurlos am Personal vorübergegangen. Rosa Otto-Martineck ist samt ihrem Gatten gegangen, Christine Gollmann ist ihnen gefolgt; Hedwig Zimmer-Arndt, Nachfolgerin der ersteren auf den verschiedenen Etappen ihrer künstlerischen Entwicklung, hat sich mit Erfolg auf das Gebiet der komischen Alten zurückgezogen, während für das Fach der Heldenmütter jetzt Luise Eyben ihre schönen Mittel mit ganzer Kraft einsetzt. Die Heroine Hilma Schlüter ist nach Meiningen gegangen, ihre Nachfolgerin Else Wohlgemuth verspricht mit ihren hervorragend schönen, inneren und äußeren Mitteln noch






Marga Burghardt.
(Großherzogliches Hoftheater in Schwerin.)



Großes zu leisten. Neben ihr wirkt als Sentimentale Else Hellmund; die Naive Rudi Stehle ist nach Hannover gegangen und hat eine treffliche Vertreterin in Viola Pabst gefunden, die den gemütvollen Figuren ihres Faches besonders gerecht zu werden versteht.

Paul Arend beherrscht noch immer das Gebiet der Helden und ersten Liebhaber, aber der kluge Max Drude, der Künstler mit einem Riesen-



Großherzog Friedrich Franz IV. von Mecklenburg-Schwerin und Gemahlin.
Nach einer Photogravüre im Verlage der Hofkunstverleger Heuer & Kirmse, Halensee-Berlin.
(Das Original-Porträt ist von Friedrich Wolfgang Weddigen gemalt.)

Repertoir ist 1903 einem tückischen Leiden erlegen und durch Fritz Felsing ersetzt. Ausgezeichnetes leisten der schon genannte Cabano, Edmund Lorenz und Julius Ries, und überall, auch in der Oper verwendbar ist Emil Pahren, der einzelne Rollen zu besonderer Wirkung zu bringen gewußt hat.

Mit dieser Künstlerschar konnte Ledebur es bei dem Geschick und Fleiß Albert Wolfs wagen, zur Feier der hundertjährigen Wiederkehr des Todestages Schillers in einem kaum zweiwöchigen Zyklus sämtliche Dramen desselben aufzuführen; wieder trat, wie 1894, in jeder Vorstellung ein auswärtiger Gast von Ruf und Namen auf, und in der Schlußvorstellung

(Wallensteins Tod) vereinigten sich dann die meisten Gäste zum gemeinsamen Wirken. Dr. Pohl, Max Grube, Christians, Otto Sommerstorff, Francisca Ellmenreich, Maria Pospischill, Sophie Wachner, Arthur Kraußneck und Adolf Klein gesellten sich zu den einheimischen Künstlern, und es waren Tage ungetrübten Genusses, als in schneller Aufeinanderfolge die Schillerschen Dramen eine Wirkung erzielten, von der sich keinen Begriff machen kann, wer den Satz gedankenlos nachspricht, daß Schiller ein überwundener Standpunkt sei. Es ist zu hoffen, daß das Hoftheater in Schwerin unter dem Protektorate des kunstsinnigen Großherzoglichen Paares sich noch weitere Blätter in seinen Ruhmeskranz in der Folge winden wird.



Das Stadttheater in Stettin.

Über die ersten Anfänge theatralischer Kunst in Stettin ist uns wenig erhalten. Wie überall, so haben auch hier frühzeitig wandernde Truppen ihre meist rohen Aufführungen auf öffentlichen Plätzen oder in Wirtshäusern dem schaulustigen Publikum zum besten gegeben, bis endlich auch in Stettin das Theater ein, wenn auch anfangs bescheidenes Heim fand. Dasselbe gehörte der Stettiner Kaufmannschaft*), wurde von ihr unterhalten und lag zwischen der Schuhstraße und dem Schweizerhofe. Es führte den Namen „Seglerhaus" und diente, mit Ausnahme einiger Zimmer, der dramatischen Muse als erste Heimstätte. Allein bald wurden diese Räume allzu beschränkt; im Jahre 1792 wurde daher ein neues „Comedienhaus" durch An- und Umbau des Seglerhauses geschaffen.



Hedwig Kaufmann.

Von den wandernden Truppen, welche in der älteren Zeit in Stettin theatralische Vorstellungen gaben, sind besonders diejenigen des Franz Schuch zu nennen, welche in den Jahren 1754 und 1755 in Stettin weilte, ferner die Gesellschaft des jüngeren Schuch (1757—1760); die Truppe Karl Döbbelins, welche 1770, dann wieder von 1791 bis 1793 in Stettin spielte, die des Direktors Johann Christian Weeser aus Breslau von 1773—1777 und die Gesellschaft seiner

*) Vergl. Oskar Mummert, Geschichte des Stettiner Stadttheaters. Stettin 1899.

Witwe in den Jahren 1782 bis 1786. Im 19. Jahrhundert folgten dann die Direktionen: Hans Heinrich Meyer 1805—1814, Karl Wöhner 1814—1815, Mangerhausen 1815—1818, Adolf Schweder 1818—1820, J. C. Krampe 1820—1821, Curiol 1821—1827, Karl Gerlach 1827—1845, Johann Springer von 1846 bis 1848, alle mit mehr oder weniger künstlerischen und materiellen Erfolgen. Übrigens war seit 1805 die Konzession zur Unterhaltung eines stehenden Theaters durch Königliche Kabinettsorder dem Ältesten des Seglerhauses, d. h. dem Vorsteher der Kaufmannschaft übertragen.

Allmählich erwies sich auch das im Jahre 1792 errichtete Komödienhaus zu klein, und die Unterhaltungspflichten des Gebäudes wurden immer größer.

Am 22. Juni 1846 ging ein Gesuch an den König Friedrich Wilhelm IV. ab, ein neu zu erbauendes Theater durch Bewilligung eines Jahresbetrages von 1500 Mark Allerhöchst fördern zu wollen.

Stadt-Theater in Stettin.
Donnerstag, den **23.** Juni **1853.**
174. Abonnements-Vorstellung.
Gastdarstellung
der Sennora Pépità de Oliva,
erste Tänzerin vom Theater des Infanten zu Madrid.

Das Herz vergessen.
Lustspiel in 1 Akt von G. zu Putlitz. In Scene gesetzt von Hein

Ort der Handlung: Ein Landsitz des Doctors

Hierauf:
La Madrilena,
getanzt von **Sennora Pépità de Oliva.**

Dann:
Die großen Kinder.
Lustspiel in 2 Akten von Müllner.

Scene: das Schloß des Grafen

Hierauf:
Guten Morgen Herr Fischer!
Vaudeville-Posse in 1 Akt von Friedrich. Musik von Stiegmann

Ort der Handlung: Lippe's Wohnung in Berlin

Zum Schluß:
El Ole,
getanzt von **Sennora Pépità de Oliva.**

Die freien Entréen sind ohne Ausnahme nicht gültig.

Preise der Plätze:

Ein Platz im Proscenium des ersten Ranges	1 Thlr. 15 Sgr.
Ein Platz im ersten Range	1 „ 15 „
Ein Platz im Proscenium des Parquets	1 „ 15 „
Ein Platz im Parquet	1 „ 10 „
Ein Platz im Balcon des zweiten Ranges	1 „ - „
Ein Platz in den Logen des zweiten Ranges	20 Sgr. – Pf.
Ein Platz im Parterre	12 „ 6 „
Ein Platz im dritten Rang	10 „ – „
Ein Platz auf der Gallerie	5 „ „

Kassenöffnung 6 Uhr. Anfang 7 Uhr.

Druck von F. Hessenland in Stettin.

Am 27. August traf vom Finanzministerium in Berlin der Bescheid ein, daß der König für das Theater in Stettin und den Zeitraum von 20 Jahren einen jährlichen Zuschuß von 1500 Talern gegen Überweisung einer Loge von dem Zeitpunkte ab bewilligt habe, wo der beabsichtigte Neubau des Theatergebäudes in Stettin beendet sei.

Nach den Plänen des Oberbaurates Langhans in Berlin wurde am 17. Dezember 1846 der Neubau begonnen. Im Mai 1849 — nach vielen Verzögerungen — war derselbe soweit fortgeschritten, daß man nach einem Direktor für das neuerbaute Theater Ausschau hielt: Johann Springer und Julius Heinsius wurde dasselbe gegen einen jährlichen Mietzins von 2500 Talern verpachtet. Am 21. Oktober 1849 wurde das Haus mit Goethes „Egmont" eröffnet. Die Kosten des Baues betrugen genau 107789 Taler.



Margarethe Beling-Schäfer.

Vom Jahre 1850 ab leitete Direktor Hein allein das Theater, er bezahlte 3000 Taler Pacht. Finanzielle Schwierigkeiten traten indes schon nach drei Jahren für ihn ein, und er verließ Stettin mit 40000 Talern Schuldenlast. Am 24. Mai 1860 übernahm Direktor Wilhelm Karl Gasse die Leitung, aber auch er scheiterte finanziell; die Direktion Karlschulz folgte. Schon am 1. September ging dieselbe in die Hände Ackermanns über. Unter ihm feierte das Stettiner Theater am 21. Oktober 1874 das Jubiläum seines 25jährigen Bestehens. Am 14. Juni 1877 übertrug die Kaufmannschaft A. Varena die Leitung. Diesem folgte 1880 Direktor Emil Schirmer, der im ersten Jahre 6000 Mark Miete zu zahlen hatte.

Die Erhaltung des Theaters erforderte von seinen Besitzern einen jährlichen Zuschuß von mehr als 8600 Mark. Zu demselben kam durch notwendig gewordene Schutzvorrichtungen gegen Feuersgefahr eine Ausgabe von 30000 Mark.

Dringend bat die Kaufmannschaft jetzt um eine Erhöhung der städtischen Subvention; 2000 Mark mehr jährlich wurden bewilligt.



Das Stadttheater in Stettin.

Im Jahre 1884 übernahm Albert Schirmer, der Bruder Emil Schirmers, die Direktion, worauf Arno Cabisius folgte. Unter ihm gaben im Winter 1888 die „Meininger" in Stettin Vorstellungen. Nach der Wahl Cabisius zum Leiter des Magdeburger Stadttheaters übernahm am 8. Mai 1891 F. Gluth die Direktion. Die Polizeibehörde beantragte neue Vorsichtsmaßregeln und Vorrichtungen zum Schutze des Publikums gegen Feuersgefahr, welche ungefähr 20000 Mark erheischten. Die Finanzkommission der Kaufmannschaft aber schlug diese Forderung ab: „das Schauspielhaus sei von jeher eine Quelle des Verlustes gewesen". In 20 Jahren hatten die Ausgaben die Einnahmen um 83600 Mark überstiegen; die Stadtgemeinde selbst hatte in den 40 Jahren des Bestehens des Schauspielhauses 307886 Mark allein für das Gebäude zugeschossen. Am 11. Februar 1892 wurde daher seitens der Korporation der Stettiner Kaufmannschaft das Schauspielhaus zum Kauf der Stadt Stettin angeboten. Die Kostenauf-

wendung für Ankauf und Neubau des Theaters wurden auf 500000 Mark veranschlagt. Auf Direktor Gluth folgte Adolf Wöllner, und diesem Jacques Goldberg. Im Jahre 1897 sprach man die Ansicht aus, daß es das Zweckmäßigste sei, das jetzige Theater zu anderen Zwecken zu veräußern und einen völligen Neubau herbeizuführen. Das bisherige Gebäude sei, abgesehen von seiner Feuergefährlichkeit, bei der stetigen Entwickelung Stettins, bei dessen Bedeutung für Schiffahrt und Handel, viel zu beschränkt und unmodern geworden. Unter Vorsitz des Oberbürgermeisters Haken wurde endlich mit 8 gegen 7 Stimmen beschlossen, das Theater umzubauen. In der Sitzung vom 7. September 1898 verzichtete die Stadtverordneten-versammlung endgültig auf den Plan eines Neubaues und bewilligte die Summe von 140000 Mark zum Umbau desselben. Der Umbau kostete im ganzen der Stadt 176400 Mark.



Das Stadttheater in Stralsund.*)

Die älteste Geschichte des Stralsunder Theaters ist in Dunkel gehüllt. Erst mit dem Ende des 17. und dem Anfange des 18. Jahrhunderts wird uns nähere Kunde zuteil. So verlautet, daß im Jahre 1697 und in den folgenden Jahren ein gewisser Johann Adolf Humelius Vorstellungen in dem ehemaligen Saale der „Brauer-Kompagnie", Heiligegeiststraße 76, gab und ebenso im Jahre 1719, nachdem von 1713—1718 wegen der Kriegszeiten die theatralischen Vorstellungen in Stralsund unterbrochen worden waren, der Prinzipal Karl Wilhelm Gebels mit seiner Truppe spielte.

Im Jahre 1720 kam der Hofkomödiant des Königs von Großbritannien und Kurfürsten von Hannover Christian Spiegelberg nach Stralsund und gab dort Vorstellungen und zwar „galante Hauptaktionen", Molièresche Stücke und lustige „Nachkomödien".

Spiegelberg hatte den vierten Teil seiner Einnahmen auf Veranlassung des Magistrats an die Stadtarmen zu zahlen. Die Spiegelbergsche Truppe war übrigens die erste deutsche Gesellschaft, welche auch im Auslande, in Dänemark, Norwegen und Schweden, Vorstellungen gab.

Drei Jahre, später 1723, spielten die Hildburghausenschen Komödianten unter dem Prinzipal Markus Salomon in dem „Brauer-Kompagniehaus". Auch diese Komödianten mußten den Ertrag einer Vorstellung der Armenkasse zuführen.

Im Anfange des folgenden Jahres gab der Schauspieldirektor Karl Knauth theatralische Vorstellungen in Stralsund; ihm folgte 1725 Jürgen Friedrich Schweiger, der erst nach vielen Mühen die Konzession erhielt. Der Magistrat der Stadt hatte ihn abgewiesen, aber die Regierung ge-

*) Die ältesten Zeiten des Theaters zu Stralsund. Von Dr. Ferd. Struck. Stralsund 1875.

stattete ihm, „mit seinen Figuren und Maschinen" 14 Tage in Stralsund zu spielen. Im folgenden Jahre (1726) spielte in Stralsund David Holzwart, der Prinzipal der sächsischen Hofkomödianten, und 1731 Titus Maaß, „Hochfürstlich Baden-Durlachscher Hofkomödiant." Die letzte Truppe führte u. a. auf: „Eine gewiß sehens-würdige gantz neue Haupt-Action, genannt: Die remarquable Glücks- und Unglücks-Probe / Des Alexanders Danielowitz Fürsten von Mentzikopff Eines großen Favoriten / Cabinets-Ministers und Generalen Petri I. Czaren von Moscau, Glorwürdigsten Andenkens / Nuhnmero aber von den höchsten Stuffen seiner erlangten Hoheit / bis in den tiefsten Abgrund des Unglücks gestürzten veritablen Belisary, Mit Hans Wurst / ein lustiger Pasteten-Junge / und kurtzweiliger Wild-Schütz in Sibirien." Der Titel des Stückes hat in der Tat kulturgeschichtliches Interesse! Ein anderes Stück hieß: „Die Erschaffung des gefallenen und wieder aufgerichteten Menschen Adam und Eva / Nebst dem Garten Eden. In welchem allerhand Thiere / Vögel / das Meer / nebst unterschiedlichen seltsamen Wundertieren zu sehen."

Kurtzer Inhalt: Michael, der Engel / welcher den Lucifer an Ketten gebunden / mit seinem Anhang in den Abgrund stürtzet / und von ihm darüber eine Lament-Avia gesungen wird." u. s. w.

Das Stück zerfiel in 4 Akte, jeder Akt in 3—4 Szenen. Am Schlusse des Theaterzettels heißt es: „Wann diese Haupt-Aktion vorbey, soll eine recht extraordinair lustige Nach-Comoedie schliessen."

Im Jahre 1734 gab die „Königlich Groß-Brittannische und kurfürstlich Braunschweigische und Lüneburgische Spezial privilegierte Hof-Actrice" Elisabeth Spiegelberg Vorstellungen in Stralsund. Die Spiegelbergerin war die Witwe des im Jahre 1720 in Stralsund aufgetretenen Ch. Spiegelberg. Ihre Truppe löste sich 1739 auf, und sie selbst trat dann in die Schönemannsche Gesellschaft ein. Ihre jüngste Tochter wurde berühmt als Madame Ekhof.

Es ist bekannt, daß der Dekorations- und Kulissenschatz der damaligen wandernden Truppen nur ein sehr minderwertiger war; oft mußte ein und dieselbe Dekoration für verschiedene Ortsbezeichnungen dienen. Der gewöhnliche Dekorationsbestand der Truppen, die in Stralsund spielten, war:

ein Wald, ein Saal und eine Bauernstube. Der Wald stellte dabei jede freie Gegend dar, den Garten wie die Haide und die Wildnis, und die Bauernstube repräsentierte zugleich Kerker und Zauberhöhle.

Die Kostüme der Wandertruppen waren ebenfalls nur bescheiden; das der Damen bestand meist nur aus einem barocken Aufputz der täglichen Kleidung mit Federn, Schleiern und Überwürfen und Goldpapier. Die männlichen Mitglieder trugen gewöhnlich kurze schwarze Samtbeinkleider, mochten nun Helden aus welcher Zeit und welchem Volke auch immer dargestellt werden. Daneben trugen sie weiße Strümpfe und Schnallschuhe, einen breitschößigen Rock und eine lange Weste, mit Schärpe darüber oder einen Königsmantel um die Schultern. Es zeigte sich also bei den wandernden Truppen im 18. Jahrhundert Mangel an Prinzip und individueller Charakteristik; nur bei den Theatern mit fürstlicher Unterstützung geschah die Auswahl des Kostüms zwar auf konventionelle, aber immerhin schon charakteristische Weise.

In den nächsten Jahren folgten die Schauspielergesellschaften schnell aufeinander. Im Juni des Jahres 1737 spielte auf der Bühne im Saale der „Brauer-Kompagnie" der Prinzipal der Sachsen-Weimarischen Hofkomödianten Johann Friedrich Lorentz und in den Jahren 1743 und 1744 ebendort der Direktor Karl Friedrich Reibehand, welcher aber nichts leistete, so daß sein Name geradezu sprichwörtlich geworden ist, um den völligen Verfall der Schauspielkunst zu bezeichnen.

In den folgenden Jahren gaben der königlich preußische Hof-Komödiant Rademin und 1750 die berühmte Johann Friedrich Schönemannsche Gesellschaft Vorstellungen in Stralsund. Bei ihr befand sich auch Konrad Ekhof, welcher sich im Jahre 1739 jener Gesellschaft anschloß. Im Jahre 1752 waren die Truppen des Direktors Johann Euniers und ein wenig später diejenige Johann Kunnigers in Stralsund. Eunier führte schon Stücke von Gottsched, Gellert, Johann Elias Schlegel, Destouches und Molière auf. Über die nächstfolgenden Jahre ist nichts bekannt; dagegen spielte im Jahre 1765 Johann Martin Leppert mit einer Gesellschaft von 30 Personen, worunter sich deutsche, italienische und französische Sänger und Tänzer befanden. Besonders gerühmt wurden Lepperts Ballette.

Alle diese theatralischen Vorstellungen fanden — wie erwähnt — im Hause der „Brauer-Kompagnie" statt. Erst im Jahre 1765 wurde der Bau eines eigenen (ersten) Schauspielhauses in Stralsund begonnen. Das sogenannte Sellmersche Haus wurde 1765 aus Anlaß eines Konkurses Sellmers von der Loge „zur Eintracht" für 1800 Taler gekauft; sie beabsichtigte dort ein Waisenhaus zu erbauen. Da aber die erwarteten materiellen Zuschüsse aus Schweden ausblieben und auch die Beiträge seitens der Einwohnerschaft nur spärlich flossen, so sah sich die Loge gezwungen, den Plan eines Waisenhauses fallen zu lassen und faßte den Entschluß, das Gebäude zu einem Komödienhause umzubauen.

Ein Mitglied der Loge, Baumeister David Heinrich Westphal, welcher eine größere Summe Geldes hierfür vorgeschossen hatte, leitete den Plan. Im Anfange des Jahres 1766 schon wurde das Schauspielhaus bezogen. Als Leiter desselben wurde von der Loge der Schauspieldirektor Leppert verpflichtet, welcher in den Jahren 1766 und 1767 darin Vorstellungen gab. Das Komödienhaus lag an der Mönchstraße gegenüber dem heutigen Hotel Brandenburg und war ein altes hohes Giebelhaus von 39 Fuß Breite und 121 Fuß Länge. Die in der Mitte des Hauses liegende Haustür mit gotischem Spitzbogen führte in einen mäßig breiten, niedrigen Korridor. Der Zuschauerraum hatte die Gestalt eines schmalen, langen Rechtecks. Die Längsseiten hatten drei Galerien. Die Beleuchtung des Hauses war eine sehr dürftige, heizbar war es gar nicht. Gleichwohl hatte das Theater Platz für 300 bis 750 Zuschauer. Die Aufführungen begannen damals um 5, 5½ bisweilen auch schon um 4 Uhr nachmittags. Die Preise der Plätze betrugen für die Loge 12 Groschen, für Parterre 8 und für die Galerie 4 Groschen. Ein Dauerbillet betrug für die Loge 8, im Parterre 6 Taler.

Als Leppert mit seiner Truppe auf die Wanderschaft ging, trat im Jahre 1768 Direktor Gilly mit seiner aus 25 Personen bestehenden Gesellschaft der deutschen Opéra comique ein. Er eröffnete die Spielzeit am 11. April mit der Operette „Matz und Anna". Auch Gillys Bleiben war nicht lange in Stralsund. Im Jahre 1768 schon folgte ihm Direktor Anton Berger und diesem 1769 Johann Christian Wäser. Sein Repertoir

enthielt u. a. „Codrus“ von Chronegk, „Miß Sara Sampson“ von Lessing, „Kanut“ von Joh. El. Schlegel und „Romeo und Julia“ von Christian Felix Weiße.

Im Jahre 1770 kam die berühmte Gesellschaft Karl Theophilus Döbbelins und gab im Oktober „Richard III.“ von Weiße, „Eugenie“ von Beaumarchais und „Der Lügner“ von Goldoni. Zwei Jahre später finden wir die Barzantische Gesellschaft in Stralsund. Die Königin-Witwe von Schweden, Luise Ulrike, die Schwester Friedrich des Großen, und ihre Tochter besuchten damals auf ihrer Durchreise durch Stralsund das Theater.

Im Jahre 1773 kehrte die Wäsersche Gesellschaft nach Stralsund zurück; in den Jahren 1775 und 1776 spielte dort Direktor Johann Jakob Amberg; 1777 die „Churcöllnisch, Markgräflich Bayreuthisch, Herzogl. Sachshildburghäusisch, hochfürstlich würzburgisch, privilegierte Gesellschaft deutscher Schauspieler“ unter Leitung Peter Florenz Ilgeners; 1778 Direktor Anton Berger, 1778 und 1779 Josef Peinfalk; 1779 und 1780 Friedrich Stöffler, endlich im Jahre 1780 die Gesellschaft des Gastwirts Joh. Christian Timme, welcher Hauptgläubiger des zahlungsunfähig gewordenen Stöffler war. In Timmes Absicht bereits lag es, ein stehendes Theater in Stralsund zu errichten. Aber diese Idee kam nicht zur Ausführung, vielmehr folgte wieder eine Schauspielergesellschaft auf die andere.

Von 1781–1786 spielte die Truppe Johann Tillys in Stralsund. Tilly war einer der besten Bühnenleiter, die im 18. Jahrhundert in Stralsund gewirkt haben. Sein Repertoir war ein gutes. Im Jahre 1788 leiteten die Direktoren Hostomsky und Fendler die Stralsunder Bühne, von 1789—1791 wieder Johann Tilly, von 1793—1795 Karl Gutermann, 1795 Fendler, 1795—1797 Johann Friedrich Kübler. Der letztere erstrebte eine richtige Neuerung, indem er den Rat der Stadt bat, ihm auf eine Reihe von Jahren die ausschließliche Konzession für Stralsund zu bewilligen. Dieses Gesuch wurde zwar abgelehnt; dagegen erreichte er, daß auch Sonntags gespielt werden durfte, während in ganz Schweden am Sonntage alle Theater geschlossen blieben.

In der Leitung des Stralsunder Theaters folgten nach Kübler im Jahre 1798 ein Direktor, dessen Namen unbekannt ist, 1799 Direktor

Gautier, von 1799—1800 Karl Konrad Döbbelin, der zum ersten Male die verbotenen „Räuber“ von Schiller aufführte; auf Döbbelins Bitte nämlich gab 1799 der Vize-Gouverneur Baron Cederström die Aufführung des Stückes frei. Im Jahre 1800 leitete Pasquale Casorti das Stralsunder Theater, und von 1800—1801 standen E. Holm und Fr. Hansing an der Spitze desselben. Von 1801 – 1804 gab die Mecklenburg-Schwerinsche Hofschauspielergesellschaft unter dem Direktor Krickeberg Vorstellungen in



Das Stadttheater in Stralsund.

Stralsund. Diese Gesellschaft war künstlerisch gut geschult und fand den Beifall des Publikums. Sie brachte u. a. zur Darstellung: „Maria Stuart“ von Schiller, „Hypolyt von Rosmida“ von Zschokke, „Lohn der Wahrheit“ von Kotzebue, „Selbstbeherrschung“ von Iffland, „Die Kreuzfahrer“ von Kotzebue und noch einige andere Stücke von diesen Dichtern, welche damals den Spielplan beherrschten.

Im Jahre 1804 folgte eine Truppe unter den Direktoren Schroner und Rogmann; von 1805—1807 fanden dann keine Aufführungen statt. Auch die nächsten Jahre sind ohne Bedeutung für die Theatergeschichte. 1808 gab Julius Berg Vorstellungen im Hotel de Société, 1811 folgte Ferdinand Kriesen wieder als Leiter des Komödienhauses, 1811—1814

Wilhelm Breede, 1815 Friedrich August Ruhlen, Ende des Jahres 1815 spielte die Gesellschaft des Grafen Karl Hahn in Stralsund.

Darauf folgten wieder die Direktoren Ruhland 1816, Arresto ebenfalls 1816, H. Buschenheuer 1817, J. C. Krampe 1818, Wilhelm Breede 1818—1819, J. C. Krampe 1819—1824, welcher schnell die Gunst des Publikums durch treffliche Aufführungen gewann. Er gab Stücke, wie „Donna Diana" von Moreto, „Verlegenheit und List" von Kotzebue, „Das Leben ein Traum" von Calderon, „Axel und Walburg" von Öhlenschläger, „Die Vertrauten" von Müllner, „Fluch und Segen" von Houwald, „Das Doppelduell" von Clauren u. s. w.; daneben die Opern „Der Freischütz" von Weber und „Klein Rotkäppchen" von Boildieu.

Auf Krampe folgten: Couriol 1825 und 1826, C. Schmidgen 1826 bis 1828, und in demselben Jahre noch Ferdinand Zimmermann. Von 1829—1831 spielte wieder die Schauspielertruppe des Landmarschalls Grafen Karl von Hahn-Neuhaus, deren Leiter nur nominell der Schauspieldirektor Anhold war. Graf Hahn trat auch selbst mehrere Male als Schauspieler auf. Die letzte Vorstellung der Hahnschen Truppe von Mozarts „Entführung aus dem Serail"; der Graf verließ Stralsund in finanziellen Bedrängnissen. Die Stralsunder Bühne sank nun schnell von ihrer mühsam erreichten Höhe herab. Die Direktion übernahmen: von 1831—1832 F. A. Opel, von 1832—1833 Karl Gerlach, 1833 Breede und von 1833 bis 1834 wieder F. A. Opel.

Bereits im Jahre 1833 bildete sich nun eine Aktiengesellschaft zur Errichtung eines neuen Theatergebäudes, und am 12. Januar 1834 fand die letzte Vorstellung im alten Schauspielhause mit Grillparzers „Ahnfrau" statt. Für Stralsunds Theatergeschichte bedeutet das Jahr 1834 zugleich die des Überganges von den Wandertruppen zu stehendem Theater.

Am 28. August 1834 wurde das neue Theater von der Gesellschaft des Direktors Bethmann eröffnet, die aus 30 Mitgliedern bestand. Im Jahre 1849 spielte die Gesellschaft des Direktors Karl Leo aus Frankfurt a. M. daselbst. Wegen eingetretener finanzieller Schwierigkeiten der Aktiengesellschaft wurde das Haus 1865 bei einer Zwangsversteigerung von

der Stadt für 16300 Taler erstanden. Seitdem besteht die „städtische Administration des Schauspielhauses", welcher alle Theaterverhältnisse fortan unterstellt sind.

Die erste Direktion der neuen Ära lag in den Händen der Witwe Elise Leo. Ihr war das Theater vom 1. Oktober 1865 bis 1. April 1866 zur freien Benutzung überlassen.

Im Herbst 1866 übernahm G. C. Mensel die Direktion desselben, und im Jahre 1867 wurde das Theater völlig umgebaut. Die Bühne erhielt jetzt eine neue, sieben Fuß hohe Bedachung, unter welcher sich der Schnürboden befindet.

Das Stralsunder Theatergebäude ist zwar klein, es faßt nur 450 Personen; aber es besitzt Proszenium, zwei Ränge und liegt in einer der besten Gegenden der Stadt, auf dem alten Markte, dem historischen Rathause gegenüber.

Im Jahre 1868 spielte die Gesellschaft des Direktors Schönenstädt dort; von 1870 ab folgte abwechselnd die Direktion Kusse und Schönenstädt, und 1872 lag die Direktion in den Händen Braunys. Für die Spielzeit 1874/75 ward die Leitung Franz Deutschinger übertragen. Seine Gesellschaft leistete Gutes, er brachte das Theater zu Ansehen; aber auch Deutschinger verließ nach kurzer Zeit Stralsund. Mehrere Direktionen folgten ihm; seit 1877 u. a. Meffert, Kramer, Tauscher, Karl Becker, Corneck, Konrad Kauffmann und dann wieder Kramer. Unter Kramer wurde im Jahre 1884 das 50jährige Bestehen des Stralsunder Schauspielhauses gefeiert, welches das Schicksal aller Provinzialbühnen teils in ab, teils in aufsteigender Weise bisher geteilt hat.

Vom Herbst 1900 ab übernahm die Leitung Direktor Ludwig Treutler, der bisher als artistischer Direktor den Theatern in Riga, Zürich, Freiburg i. Br. vorstand. Das Repertoir des Stralsunder Theaters umfaßt Schauspiel, Lustspiel, Schwank, Posse und Operette. Das Theatergebäude wurde im Sommer 1900 renoviert und mit elektrischem Lichte versehen. Das Stralsunder Theater ist seit Jahren mit Greifswald verbunden; es finden in Stralsund wöchentlich fünf, meistens sechs, in Greifswald zwei Vorstellungen statt.

Das Stadttheater in Straßburg i. E.

Straßburg hat von jeher eine bedeutende Rolle in der deutschen Literatur gespielt. Hier dichtete Gottfried von Straßburg sein Epos „Tristan und Isolde“, hier blühte der Meistergesang, hier trieb das Volkslied herrliche Blüten, hier schrieben und wirkten Sebastian Brant, Geiler von Kaisersberg, Johannes Tauler, Thomas Murner, Johann Fischart; hier entstand die „Straßburger Chronik“, hier entfaltete sich die neuerfundene Buchdruckerkunst; an Straßburg knüpfen sich endlich die Namen eines Goethe und Herder.



Das Stadttheater in Straßburg vor dem Brande im Jahre 1870.

Es ist natürlich, daß eine Stadt mit solchem literarischen Ruhme auch in der Geschichte des Theaters Spuren zurückgelassen hat. Freilich sind uns die wichtigsten Dokumente über die Anfänge der theatralischen Kunst nicht erhalten geblieben, und die Zeiten der französischen Herrschaft haben für

uns kein Interesse. Jedenfalls durfte die deutsche dramatische Literatur im städtischen Theater nicht zu Worte gelangen; nur zuweilen kamen kleine reisende Gesellschaften vom benachbarten Baden herüber und gaben in wenig geeigneten Sälen ein paar schwach besuchte Gastvorstellungen.

Das alte Theater in Straßburg war im Jahre 1800 abgebrannt; ebenso wurde das 21 Jahre später nach den Plänen Villots entstandene Theatergebäude bei der Belagerung von 1870 bis auf die Umfassungsmauern ein Raub der Flammen. In den Jahren 1872--1873 wurde es genau nach den alten Plänen wieder aufgebaut. Leider behielt man das Bühnenhaus in der gänzlich unzureichenden alten Höhe und mit der veralteten französischen Maschinerie bei; dagegen besitzt das Theater breite Gänge und Treppen, die alle Sicherheit gegen Feuersgefahr gewähren können. Der Zuschauerraum faßt just 1400 Personen und ist im Sommer 1896 in glänzender Weise neu eingerichtet; bemerkenswert sind die von Ohnmacht verfertigten Statuen auf dem von sechs jonischen Säulen getragenen Portikus und das schöne Foyer. Im Jahre 1888 wurde nach den Entwürfen des Stadtbaumeisters Ott dem Kaiserpalaste zu ein halbkreisförmiger Anbau für Garderoben, Magazine, Übungssäle und Bibliothek errichtet.

Nachdem bald nach dem französischen Kriege die deutschen Vorstellungen in verschiedenen Privat-Theaterlokalen wieder aufgenommen worden waren, wurde die Straßburger städtische Bühne (gleichzeitig mit den Stadttheatern Metz, Kolmar und Mülhausen) am 4. September 1873 unter der Leitung des Direktors Alexander Heßler in feierlicher Weise eröffnet. Seine Direktionstätigkeit dauerte (mit einer Unterbrechung in der Zeit von 1881—1886, in der mehrere Kunstvorstände sich ablösten) bis zum Jahre 1890. Hierauf führte Alois Prasch, der spätere Leiter des Berliner Theaters, die städtische Bühne, um sie im Herbst 1892 an Dr. Franz Krükl abzutreten. Dem rastlosen Streben dieses Mannes ist der allmähliche Aufschwung des deutschen Schauspieles zu verdanken. Nach seinem plötzlichen Tode im Jahre 1899 übernahm Joseph Engel die Direktion und führte sie bis 1903. Seitdem leitet Maximilian Wilhelmi das Theater, bei dem er bis dahin als Schauspieler eine einflußreiche, hochgeachtete Stellung innehatte.

Will man die dramatische Kunst in Straßburg einer gerechten Beurteilung unterziehen, so muß man die eigentümlichen Verhältnisse ins Auge fassen, unter denen sie besteht. Die Bühne der reichsländischen Hauptstadt hat vor allem keine Tradition, keine Überlieferung, auf die sie sich stützt, auf der sie hätte weiterbauen können. Die deutsche Bühnenkunst besteht hier eben erst seit Anfang der siebziger Jahre, eine viel zu kurze Zeit, als daß sie sich in allen Teilen hätte ausreifen und zu individueller Eigenart gestalten können, um so weniger als die äußeren Umstände so ungünstig wie möglich liegen. Ein Haupthindernis ist in der Bevölkerung zu suchen, die in Altdeutsche und Elsässer streng geschieden ist. Die Letzteren haben in den letzten Jahren angefangen, das Theater regelmäßig zu besuchen, namentlich die Oper. Hauptsächlich sind es die mittleren Stände, welche sich zahlreich einfinden, auch von seiten der Eingewanderten, während bei den höheren Kreisen die gesellschaftlichen Verpflichtungen im Winter naturgemäß die meisten Abende mit Beschlag belegen. Während in anderen Großstädten die Mehrzahl der Plätze durch Abonnement schon vor Beginn der Spielzeit verkauft ist, so daß der durchreisende Fremde oft gar keinen guten Platz mehr erhalten kann, ist hier das Abonnementpublikum nicht so groß. Gastvorstellungen französischer Künstler allersten Ranges, wie Coquelin, Sara Bernhardt, Réjeun u. s. w. sind meist bis auf den letzten Platz ausverkauft, ebenso die Dilettantenaufführungen in Elsässer Mundart; beim deutschen Schauspiel hingegen herrscht oft noch eine erschreckende Leere im Zuschauerraum, woran freilich noch das Repertoir einen Teil der Schuld trägt.

Den bereits erwähnten Direktoren Dr. Krückl und Joseph Engel ist es in tatkräftigem Ringen durch das Zusammenhalten eines bewährten Künstlerensembles und das Herausbringen mustergiltiger Aufführungen gelungen, einigen Wandel darin zu schaffen, und es steht zu hoffen, daß das jüngere Geschlecht der Elsässer der städtischen Bühne die Aufmerksamkeit zuwenden wird, die ihr gebührt.

Vorläufig wäre das Stadttheater ohne die ganz bedeutende Unterstützung, die es vom Statthalter und von der Stadt Straßburg erhält, absolut nicht imstande, die Stufe der Künstlerschaft einzunehmen, auf der es tatsächlich steht und die mehr und mehr in Deutschland anerkannt und ge-

würdigt wird. Aus diesem Grunde hat auch die Stadt seit einem Jahrzehnt das Theater in eigene Verwaltung genommen, ein Vorteil für das Kunstpersonal, der nicht hoch genug anzuschlagen ist, denn es wird niemals ein solcher Wechsel eintreten, wie bei vielen Bühnen, die der Direktor in eigener Regie führt.



Das Stadttheater in Straßburg.

Dem Direktor stehen in der Leitung der Bühne drei Schauspiel- und ein Opern-Spielleiter, drei Kapellmeister und eine Balletmeisterin zur Seite. Das städtische Orchester besteht aus 56 Mann und wird bei nötigen Gelegenheiten bis auf 75 Mann erhöht. Das Solopersonal des Schauspiels weist 9 Damen und 14 Herren auf, das der Oper 10 Damen und 9 Herren, denen sich der Singchor mit 50 Mitgliedern anschließt. In kurzer Zeit steht die Gründung einer Theater-Pensionskasse zu erwarten.

Die Spielzeit dauert vom 16. September bis 15. Mai; in derselben finden 250 bis 255 Vorstellungen statt, die fast zu gleichen Teilen dem Schauspiel und der Oper gewidmet sind; neben dem einheimischen Ensemble treten auch die ersten Gäste Deutschlands und Frankreichs auf. Die letzten Jahre brachten einen Schiller- und einen Shakespeare-Zyklus, sowie zwei Gesamtaufführungen sämtlicher Opern Richard Wagners. Bei diesen Gelegenheiten offenbarte sich die wachsende Anteilnahme des elsässischen Publikums

bereits in bemerkenswerter Weise. Auch die schon von Direktor Heßler eingeführten Volksvorstellungen zu ganz geringem Eintrittspreis erfreuen sich des größten Zuspruches.

In Anbetracht der ungünstigen Verhältnisse verdient es um so mehr hervorgehoben zu werden, daß die künstlerische Bedeutung des Straßburger Stadttheaters stetig zunimmt. Darum ist demselben ein reges Interesse der Bevölkerung dringend zu wünschen.



Das Königliche Hoftheater in Stuttgart.



on den schönen Künsten fand die Musik die früheste und vornehmste Pflege in Stuttgart.

Schon unter Herzog Ulrich (1498–1550) genoß der Stuttgarter Hof den Ruhm, die besten Sänger und Musikanten zu besitzen, wie diese auch damals in Stuttgart die höchsten Gehälter bezogen.

Herzog Ulrichs Nachfolger, der Herzog Christoph (1550–1568), ließ der Kunst eine gleiche liebevolle Pflege zuteil werden, nicht minder wie dessen Sohn Herzog Ludwig (1568–1593).

Dieser wandte auch der Komödie sein Interesse zu, wie sie allmählich auch in Stuttgart neben der Musik und Oper Boden fand.

Ob auch in Stuttgart oder vor dem dortigen Hofe schon früher Mysterien und Passionsspiele, deren Blütezeit in das 14. und 15. Jahrhundert fallen, aufgeführt worden sind, ist nicht mehr festzustellen, auch nicht anzunehmen, da die Akten darüber nichts äußern, während sie über Bürgerspiele, die gegen die Mitte und das Ende des 16. Jahrhunderts in Stuttgart aufgeführt wurden, genau berichten.

Die erste Nachricht von der Aufführung einer Komödie am württembergischen Hofe stammt aus dem Jahre 1558. Höchst wahrscheinlich waren es Waiblinger Bürger, die das Spiel „Esra", wie später das Spiel „Tobie" von Crusius im „Tiergarten", späteren „Lustgarten", darstellten.

In Waiblingen stand die Schulkomödie längst in Blüte. Jakob Frischlin hatte dort u. a. die von ihm ins Deutsche übersetzten beiden Komödien „Rebekka" und „Susanna" seines Bruders, des bekannten Humanisten, mit seinen Schülern aufgeführt; er wurde auch zu Vorstellungen an den Stuttgarter Hof berufen.

Leonhard Engelhard aus Waiblingen brachte im Jahre 1581 mit seinen Schülern im Lustgarten das Spiel „Tobias" zur Darstellung.*)

Durch das Beispiel der Waiblinger angespornt, hatten bereits im Jahre 1572 auch Stuttgarter Bürger dann vor dem Herzog Ludwig im Schloß die biblische Geschichte von „Joseph" von Professor Hunnius in Marburg in lateinischer Sprache gedichtet und vom Diakonus Schlayß ins Deutsche übertragen, aufgeführt, die Vorstellung wurde noch in demselben Jahre auf dem Markte in Stuttgart wiederholt.

Auch im Jahre 1574 brachten Stuttgarter Bürger die Komödie „Adam und Eva" vor Herzog Ludwig zur Darstellung.

Der Herzog war im Jahre 1775 mit Nicodemus Frischlin persönlich bekannt geworden. Er ließ Frischlins Komödie „Rebekka" zweimal aufführen, wie der Dichter ihm auch ein willkommener Gast an seinem Hofe war.

Die „Rebekka" umfaßte 4000 Verse; das Stück beginnt mit einem Gespräch zwischen Abraham und Eleasar, welches eine Länge von 30 Druckseiten mit ungefähr 600 Versen hat.

Auch Frischlins „Susanna", welche 5000 Verse enthält, wurde häufig am württembergischen Hofe aufgeführt, ebenso die 1579 zum ersten Male im „langen Saale" oder Tanzsaale des Schlosses dargestellte „Hildegardis magna", mit der Nicodemus Frischlin aus der biblischen Geschichte in das weltliche Gebiet übertrat.

Diesem Stücke folgte in demselben Jahre noch die Aufführung von Frischlins bestem Drama, der deutschen Komödie „Frau Wendelgard" in Stuttgart. Trefflich sind in diesem Spiele die komischen Stellen; mit scharfem Sarkasmus schildert Frischlin darin das Bettlerwesen.

Die letzte Komödie, welche Frischlin in Stuttgart aufführte, war sein „Julius redivivus".

Die szenischen Aufführungen und Darstellungen fanden im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts im „neuen Lusthause" zu Stuttgart statt, welches Herzog Ludwig in den 1584 – 1593 von seinen Baumeistern Georg Beer und Heinrich Schickhardt aus weißen Quadersteinen erbauen ließ.

*) Vergl. Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. Stuttgart 1890.

Das Gebäude, eines der herrlichsten Denkmäler der Renaissance, war 270 Fuß lang und kostete 300000 Gulden.

Das untere Stockwerk ruhte auf 48 korinthischen Säulen, die einen Gang um einen schön gewölbten, mit dreimal 9 Säulen unterbauten Saal bildeten, in dem 3 Bassins mit frischem Wasser im Sommer Kühlung spendeten. Der 51 Fuß hohe und 201 Fuß lange und 71 Fuß breite Saal faßte einige tausend Menschen. Die Kuppel zeigte ein prachtvolles Gemälde: die Erschaffung des Himmels und der Erde, den Sündenfall, das Reich Christi und das jüngste Gericht mit Himmel und Hölle darstellend.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts tauchten in Deutschland die ersten Berufsschauspielertruppen und zwar die englischen Komödianten auf, welche die Lehrmeister und Vorbilder der deutschen Bühnenkunst wurden. Im Jahre 1591 kam eine englische Schauspielergesellschaft unter Robert Browne nach dem Kontinente. Diese teilte sich dann, und aus ihr gingen die beiden Gesellschaften englischer Komödianten hervor: die braunschweigischen Hofkomödianten unter Thomas Sackville und die hessischen Hofkomödianten unter Brown, Webster u. a., seit dem Jahre 1606 unter John Green. Von 1606 ab gibt es dann noch eine dritte Gesellschaft unter John Spencer, Gustav Hans Stockfisch benannt, am sächsischen und kurbrandenburgischen Hofe.

Thomas Sackville spielte mit seiner Truppe am württembergischen Hofe und erntete reichen Lohn ein. Sie führte Komödien und Tragödien, daneben Singspiele auf. Im Schauspiele gab sie besonders die Stücke des Herzogs von Braunschweig, so „Die Ehebrecherin, die ihren Mann dreimal betreucht", „Die Komödia von Vincentius Ladislaus", sowie die „Susanna". Wie die Mysterien und bürgerlichen Dramen, begannen auch die englischen Komödianten ihre Vorstellungen nachmittags um 3 Uhr und endeten spätestens um 6 Uhr. Die Frauenrollen wurden damals nur von Männern gegeben.

Auch am 21. Oktober 1600 spielten englische Komödianten eine Komödie am Stuttgarter Hofe. Sie erhielten dafür 50 Gulden ausbezahlt; ihre Komödien und Tragödien brachten sie jetzt bereits in deutscher Sprache vor.

Im September des Jahres 1603 erscheinen wieder englische Komödianten und Histrionen in Stuttgart und 1609 dann hessische Musikanten und Komödianten.

Neben dem Drama aber gewann die Oper am württembergischen Hofe eine immer höhere, ja die vornehmste Bedeutung. Dem ehemaligen Wolfenbütteler Kapellmeister Siegmund Johann Cousser, der sich schon im Jahre 1698 in Stuttgart aufhielt, ist die Einführung der eigentlichen Oper dort zu verdanken. In diesem Jahre nämlich wurden die beiden Cousserschen Opern: „Der durch Großmut und Tapferkeit besiegte Porus" und „Die unglückliche Liebe des tapfern Jason" in Stuttgart zum ersten Male gegeben. Cousser, der die Stelle eines Kapellmeisters in Stuttgart erhielt, schuf auch die Grundlage zu der hohen Blüte der Oper, die sie später unter Herzog Karl Eugen erreichte.



Wilhelm Häser.

Vom Jahre 1698 folgten regelmäßige Opernaufführungen, so 1699 von „Der in seiner Freiheit vergnügte Alkibiades", 1700 „Medea", 1701 „Mechtilde", 1705 „Die verirrten Liebhaber" u. s. w. In den Jahren 1699 und 1700 treten uns zum ersten Male „zwei Hofkomödianten" in Stuttgart entgegen. Existierte ein ständiges Schauspiel auch noch nicht, so wurden diese doch bei Gelegenheit mit verwendet.

Unter der Regierung des Herzogs Karl Eugen (1744–1793) begann nach einigen, künstlerisch wenig bemerkenswerten Jahrzehnten eine musikalische Glanzepoche für die Residenzstadt Stuttgart, wie für ganz Württemberg. Aber leider waren es nur die italienische Oper und das französische Ballett, die sich der verschwenderischsten Pflege erfreuten.

Im Schauspiele stand die französische Komödie noch ganz im Vordergrunde. Die deutsche Schauspielkunst, obschon sie unter Schönemann, Ekhof, Ackermann und Schröder bereits emporblühte, fand seitens des Hofes noch wenige Beachtung. Immerhin war Karl Eugens Pflege der dramatischen Kunst überhaupt von Bedeutung. Als Oberkapellmeister wurde Brescianello berufen, dem 1753 Ignaz Holzbauer aus Wien folgte. Die berühmte Sängerin Cuzzoni, welche zu Händels Zeit den Glanzpunkt der Londoner Oper bildete, wurde mit einem Gehalt von 1000 Talern, später 2500 Gulden, vom Herzoge angestellt. Neben der Cuzzoni sind zu erwähnen Marianne Pirker, die Kastraten*) Giacomo Zaghini und Giuseppe Jozzi, der Tenorist von Hager, Giuseppe Paganelli, Pasquale-Peterza u. a.

Im Jahre 1750 ließ Herzog Karl Eugen das „Lusthaus" durch den Oberbaudirektor Retti zu einem Opernhause umbauen. Bereits am 30. August wurde dieses mit der Oper „Artaserse" von Graun eingeweiht.

Am 11. Februar 1752 wurde die Oper „Der erkennte Cyrus, ein musikalisches Gedicht, Poesie von Pietro Metastasio, die Musik von Hasse" gegeben.

Für die Oper „Alessandro nelle Indie" setzte der Herzog allein 8000 Gulden aus.

Zahlreiche andere glänzend inszenierte Opern folgten, besonders als Jomelli mit einem Gehalt von anfangs 3000 Gulden und freier Wohnung zum Oberkapellmeister ernannt worden war. Die Ausgaben für Oper, französisches Schauspiel**) und Ballett steigerten sich bald auf jährlich 200 000 Gulden.

Das Orchester unter Jomelli, der selbst ein guter Komponist war, war ein vorzügliches.

Im Jahre 1755, am Geburtstage des Herzogs, wurde die Jomellische Oper „Enea und Lazio" in Stuttgart aufgeführt, im Jahre 1756 die Oper „Artaserse", 1761 „Die unbewohnte Insel", 1762 „Semiramide", 1763

*) Kastraten wurden in Württemberg speziell in der Charité zu Ludwigsburg damals geradezu gezüchtet.

**) Von 1757—1767 hielt sich der Herzog eine stehende französische Komödiantentruppe von anfangs 21 Personen. Fierville und Frau erhielten allein 5500 Gulden.

„Didone abbandonate", sämtlich von Jomelli; daneben fanden auch Opernaufführungen in Ludwigsburg statt, die an Pracht denen in Stuttgart nichts nachstanden.

Nicolo Jomelli erhielt indes im Jahre 1770 seine Entlassung; er starb am 28. August 1774.

Seine Stelle erhielt Boroni. Immermehr trat jetzt in Deutschland das deutsche Berufsschauspielertum in den Vordergrund.



Auguste Brede.

So konnte es auch nicht ausbleiben, daß einige der sich allmählich immer zahlreicher bildenden Wandertruppen Stuttgart berührten; so im Jahre 1746 die Eckenbergsche Gesellschaft, welche in dem auf dem Marktplatze gelegenen „Herren-Hause" ihre Vorstellungen gab. In dem Spielplane dieser Truppe war eine der berühmtesten damaligen Haupt- und Staatsaktionen „die asiatische Banise" und dann auch „Doktor Faust".

In diesen Aufführungen spielte der „Hanswurst" die Hauptrolle. Dieser hatte übrigens auch vormittags zu Pferde die Stücke bekannt zu machen, die gegeben werden sollten. In Stuttgart begannen damals die Vorstellungen um 5 Uhr nachmittags. Die Eintrittspreise betrugen für den ersten Platz 30 Kreuzer, für den zweiten 20 und für den letzten 10 Kreuzer.

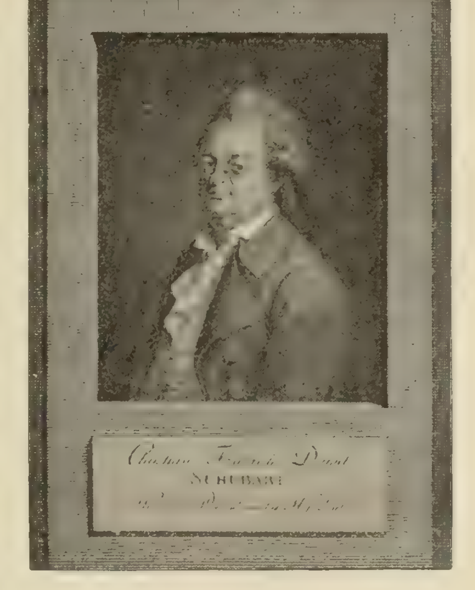
Von der Eckenbergschen Truppe wurden dann noch aufgeführt:

„Ein wohl-ausgearbeitetes und gewiß sehens-würdiges Schau-Spiel Fortitudo Bis Laureata In Acie Hostis, In Aula Amonis Victrix aut Octavianus Augustus Caesar Cleopatra etc. Das ist: Die zweimal belorbeerte Stärke"; ferner das Voltairesche Trauerspiel „Zaire", das Lustspiel „Das Reich der Toten Mitten im Reich der Lebendigen", oder die wunderbaren

Begebenheiten In den Elisäischen Feldern, Mit Hanns-Wursts Lustbarkeit durch und durch vermischet", Racines „Iphigenie", das Schäferspiel „Atalanta", „Das Band" von Gellert u. s. w.

Im Jahre 1769 ward Christian Ferdinand Daniel Schubart als Musikdirektor und Stadtorganist nach Ludwigsburg berufen.

Wegen unvorsichtiger Äußerungen über den Herzog erhielt er 1777 eine zehnjährige Kerkerhaft.



Im Jahre 1787 wurde Schubart zum Hofdichter und Direktor des Schauspiels und der deutschen Oper in Stuttgart ernannt. Er erhielt als Deutscher nur 600 Gulden jährlichen Gehalt.

Unter Schubart erschienen Stücke von Iffland, Lessing, Schröder, Kotzebue, sowie einige Dramen von Schiller auf der Stuttgarter Bühne. Singspiele, Opern und Melodramen wurden neben der deutschen noch in italienischer und französischer Sprache aufgeführt.

Waren vom Herzoge früher Hunderttausende für die Kunst in wenigen Tagen ausgegeben, so wurde fortan selbst im nötigsten gespart, denn Karl Eugens Interesse für das Theater war allmählich erloschen.

Um die deutsche Kunst sah es in Stuttgart also selbst in den letzten Jahren noch unter der Regierung des Herzogs Karl Eugen hoffnungslos aus, da derselbe für diese kein Verständnis hatte. Unterstützte er anfangs nur italienische Oper, Ballett und französisches Schauspiel und zwar in geradezu verschwenderischer Weise – nach Aufführung der Oper „Semiramis" wurden an die Mitwirkenden für 15 000 Gulden Geschenke verteilt, und die Pracht der Kostüme und Dekorationen waren geradezu märchenhaft — so mußte ein Schiller seinem Vaterlande entfliehen!

Unter Karl Eugens Nachfolgern kümmerte die Kunst ganz dahin; die Leitung des Theaters wechselte vielfach. Im Jahre 1796 wurde es an den Prinzipal Méhule verpachtet, der nach 3 Jahren die Leitung einem Leutnant Haselmeier übergab.

Im Jahre 1801 nahm Herzog Friedrich das Theater wieder in Hofverwaltung. Der Fürst war ein eifriger Förderer der Bühne und entfaltete stets die eingehendste Tätigkeit für das Kunstinstitut, indem er die allergeringsten Einzelheiten der Aufführungen, ja selbst das Verhalten der Zuschauer eifrig überwachte. Im Jahre 1807 wurde von Wächter zum Direktor des nach Annahme der Königswürde seitens des Herzogs nunmehr Königlichen Theaters ernannt. Unter seiner trefflichen Leitung hob sich das Theater sichtlich, da Künstler wie Pauli, Gnauth, Lembert, Maurer, Mevius, Miedke und vor allem Eßlair neben den Damen Aschenbrenner, Mevius, Brede, Miedke und Marconi daran wirkten.



Beatrice Fischer.

Um diese Zeit lebte Karl Maria von Weber, der Komponist des „Freischütz", in Stuttgart. Er wurde mit dem Landesverbot belegt, was aber der Aufführung und der Würdigung seiner Werke auch zu jener Zeit, da sie sich noch nicht klassischen Wertes zu erfreuen hatten, keinerlei Abbruch tat. Der Komponist war auf Empfehlung des Prinzen Eugen von Württemberg, dessen Kapelle er einige Zeit hindurch geleitet hatte, bei seinem Bruder, dem Prinzen Ludwig von Württemberg, als Hofsekretär in Dienst getreten. Zu Ende des Jahres 1809 wurde nun gegen den Prinzen Ludwig, der sich durch Geldgeschäfte arg kompromittiert hatte, ein Prozeßverfahren eröffnet, und Weber, der sich durch sein zügelloses Leben in dem ruhigen

Stuttgart viele Gegner geschaffen hatte, wurde mit in diesen Prozeß verwickelt und im Februar 1810 durch Urteil des Landes verwiesen. Nun begann erst für den Komponisten die Zeit der großen schöpferischen Wirksamkeit. Der „Freischütz", der am 18. Juni 1821 an der Berliner Hofbühne zum ersten Male aufgeführt wurde, erlebte in Stuttgart am 12. April 1822 seine erste Aufführung mit demselben gewaltigen Erfolge, der das Werk auf seiner Wanderung dann über alle deutschen Opernbühnen begleitete.



Carl Seydelmann.

Bis zum Jahre 1816 stand die Stuttgarter Bühne der Reihe nach unter der Oberintendanz des Staatsministers Grafen von Mandelslohe, des General-Oberhofintendanten Grafen von Dillen, des Ministers Staatssekretär Freiherrn von Vellnagel und des Geh. Legationsrats von Matthison. Die speziellen Verwaltungsangelegenheiten der Theaterleitung lagen in den Händen des Freiherrn von Wechmar als „Oberdirektor." Freiherr von Wächter war und blieb aber die eigentliche Seele des Theaters in allen künstlerischen und technischen Angelegenheiten. Unter den Schauspielern glänzte in erster Linie Eßlair. Seine besten Rollen waren



Eleonore Wallmann.

Tell, Götz von Berlichingen, Graf Wetter vom Strahl, Karl in den „Räubern“; aber auch im bürgerlichen Drama leistete er Vortreffliches. Zur Charakteristik des Künstlers ist die Tatsache wichtig, daß er sich weigerte, in dem damals beliebten Stücke, „Der Hund des Aubry“, aufzutreten, da er mit keinem Hunde spielen und den Beifall teilen wollte. Dasselbe Stück veranlaßte bekanntlich auch Goethes Rücktritt von der Intendanz des Weimarer Theaters, da er dasselbe als einer Hofbühne für unwürdig erachtete.

Auch in der Oper wirkten damals tüchtige Kräfte. Konradin Kreutzer stand seit 1812 an der Spitze des Orchesters; er brachte mehrere neue Opern zur Aufführung. Ihm folgte Joh. Nepomuk Hummel im Jahre 1816, der Schöpfer vieler Sonaten. Nach seinem Abgange erhielt der Konzertmeister und Chordirektor Sutor die Leitung. Unter den Mitgliedern glänzten die Herren Krebs, Löhle, Pillwitz, Häser und Fischer, sowie die Damen Lembert, Einike, Fischer-Vernier, Müller und Fischer.

Die größeren Stücke wurden damals alle im „Opernhause“, welches Herzog Karl Eugen im Jahre 1756 aus dem „Lusthause“ hatte einrichten lassen, die kleineren im sogenannten „kleinen Theater“ gegeben, das auf der Stelle stand, welche jetzt der „Königsbau“ einnimmt; während eines Umbaues des Opernhauses im Jahre 1811 mußte man sich vorübergehend mit ihm auch für die größeren Stücke begnügen. Durch diesen Umbau wurde der große, nur Parterre und Galerie enthaltende Saal des Opernhauses, wie ihn Herzog Karl 1750 hatte herstellen lassen, in einen Schauspielsaal mit Parterre und vier Galerien umgewandelt. In dieser Gestalt blieb er bis zur Mitte der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts bestehen, zu welcher Zeit eine Umwandlung des ganzen Gebäudes stattfand.

Die theatralischen Vorstellungen begannen damals schon um 5 Uhr und endeten um halb, spätestens um 8 Uhr. Im Winter beeilte sich jeder, recht schnell nach Hause zu kommen, denn laut polizeilichem Verbots durfte nach völliger Dunkelheit und namentlich nach dem Zapfenstreiche um 8 Uhr niemand ohne Laterne sich auf der Straße blicken lassen. Damen wurden große Laternen von Dienern vorangetragen. Die Herren leuchteten sich häufig selbst vermittelst der 1814 von Wien eingeführten kleinen „Kongreßlaterne“.

Für Herrschaften, die mit einer solchen nicht versehen waren, befanden sich vor dem Theater immer Leute, die mit ihren Leuchtapparaten auf Verdienst warteten. Nur die Offiziere vom Dienst, also wenn sie Schärpen trugen, waren nicht gezwungen, sich mit Laternen zu versehen; alle andern Offiziere mußten aber Laternchen gebrauchen. Zuwiderhandelnde wurden in Arrest auf die Schloßwache gebracht.



Catalani.

Der letzte Kunstgenuß, welcher König Friedrich zuteil wurde, war ein Konzert der unvergleichlichen Catalani, die bei völlig ausverkauftem Hause brausenden Beifall erntete. Am 30. Oktober 1816 starb König Friedrich, und König Wilhelm folgte ihm. Nach Wiedereröffnung der Bühne im Jahre 1817 wurde der Beginn der Vorstellungen auf 6 Uhr festgesetzt, zugleich wurden jährliche Theaterferien von 2 Monaten eingeführt. Um diese Zeit traten in der Oper auf die Herren Gerstecker und Rhode, der auch im Schauspiel tätig war, und die Damen Meyer, Ehlers, Laurent. Im Schauspiel waren bemerkenswert die Herren Pezold und Kunz und die Damen Knoll, Auguste Schmidt (damals Mlle. Ritter), Schiedinger und Ahles. Die letztere, die sich später in Leipzig einen bedeutenden Ruf erwarb, heiratete den Kapellmeister und Komponisten Lortzing. Beider Sohn war im Jahre 1877 in Stuttgart angestellt.

Nach dem frühen Tode des Freiherrn von Wächter zu Anfang der zwanziger Jahre erhielt Hofrat von Lehr die Direktion des Theaters. Unter seiner Leitung wurden im Schauspiel Herr Walbach und Frl. Stubenrauch, in der Oper die Herren Hambuch, List, Benesch und Tourny angestellt. Im Jahre 1820 wurde der treffliche Peter Lindpaintner als Kapell=



Amalie Stubenrauch.

meister berufen. Das Repertoir in der Oper beherrschte damals Rossini. Im Jahre 1825 wurde eine größere Balletttruppe engagiert; der Ballettmeister war Taglioni. Neben ihm wirkten seine Kinder Marie und Paul, die erstere damals erst 18 Jahre alt.

Nach dem Rücktritte Lehrs im Jahre 1828 erhielt Graf von Leutrum in der Eigenschaft als Hoftheaterintendant die Leitung der Bühne. Waren in der letzten Zeit Schauspiel und Oper gegen das Ballett zurückgetreten, so wurden sie jetzt wieder in ihre alten Rechte eingesetzt. Doris Haus und Sänger Dobler wurden engagiert. Als Hauptereignis sei erwähnt, daß um diese Zeit der berühmte Schauspieler Seydelmann und Mlle. Peche vom Hoftheater in Darmstadt nach Stuttgart übersiedelten. Außer in den Raupachschen Dramen, die damals an der Tagesordnung waren, zeigte Seydelmann sein Können auch in literarisch wertvolleren, namentlich klassischen Stücken. So richtete er den „Faust" für die Bühne ein und erzielte mit seinem „Mephisto"



Graf von Leutrum.



Therese Peche (als „Königin von 16 Jahren“).
Nach einem Ölgemälde von Ziegler 1834.
(Im Besitze des Herrn Friedr. Göllner in Steinseifersdorf.)



einen großen Erfolg. Als Seydelmann 1838 nach Berlin übersiedelte, trat Theodor Döring an seine Stelle. Mlle. Peche, eine anmutige Erscheinung spielte das Fach der naiven Liebhaberinnen mit einer natür-

Stuttgart.

Königliches Hof-Theater.

Nro. 5.

Sonntag, den 28. August 1831:

Der Maurer und der Schlosser,

Oper in drei Akten, nach dem Franz. des Scribe und Delavigne, von A. K. Ritter. Musik von Auber.

Personen:

Leon de Merinville — — — —	Hr. Tourny.
Irma, eine junge Griechin — — — —	Fr. v. Pistrich.
Roger, ein Maurer — — — — —	Hr. Hambuch.
Baptiste, ein Schlosser — — — —	Hr. Pezold.
Henriette, Rogers Frau, Schwester des Baptiste —	Mlle. Laurent.
Madame Bertrand, ihre Nachbarin — — —	Fr. v. Knoll.
Zobeide, Irmas Gespielin — — — —	Mlle. F. Hollenstein.
Usbeck, } Sklaven im Gefolge des türkischen Gesandten —	Hr. Kunz.
Rica, } —	Hr. Schmidt.
Ein Aufwärter — — — — —	Hr. Belz.

Türkische Sklaven. Handwerker, Bewohner der Vorstadt.

Die Handlung spielt in der Vorstadt St. Antoine in Paris.

Der Text der Arien und Gesänge dieser Oper ist in Carl Eichele's Musikalienhandlung, in der Sonnenstraße, und Abends beim Eingang des Theaters für 12 Kreuzer zu haben.

Preiße der Plätze:

Erste Gallerie 1 fl. 12 kr. — Logen der zweiten Gallerie 1 fl. — Offene Plätze der zweiten Gallerie 48 kr. — Gesperrter Sitz im Parterre 1 fl. — Parterre und Parterre-Logen 48 kr. — Logen der dritten Gallerie 36 kr. — Offene Plätze der dritten Gallerie 24 kr. — Vierte Gallerie 12 kr.

Der Anfang ist um 6, das Ende gegen halb 9 Uhr.

Ein Schirm, ein Sacktuch und mehrere Handschuhe sind im Theater gefunden worden, und können bei Wittwe Thony, Sporerstraße Lit. B. Nr. 97 abgeholt werden.

lichen Grazie, so daß sie aller Herzen im Sturme gewann. Aus Gesundheitsrücksichten gab sie 2 Jahre nach ihrem Engagement ihre Stellung auf und siedelte nach Wien über, wo sie an das Burgtheater berufen wurde; in der Donaustadt erlitt sie jedoch bald einen frühzeitigen Tod. — Unter der Direktion von Leutrum sind noch die Herren Meixner, Moritz und



Carl Seydelmann.

Frau Lange im Schauspiel bemerkenswert, an der Oper der berühmte Tenorist Jäger, sowie die Herren Rauscher und Rosner. Unter den Damen erregten die Sängerinnen Grohmann und Steeger allgemeine Bewunderung. Zu Anfang der vierziger Jahre kam Meyerbeer nach Stuttgart, um die erste Aufführung seiner Oper: „Der Nordstern" persönlich zu leiten.

Im Jahre 1841 wurde die Intendanz des Stuttgarter Hoftheaters dem Grafen von Taubenheim übertragen. Hervorragendes ist aus dieser Ära nicht zu

In diesen hohen Hallen
Zahlt man die Zinsen nicht
Drum ist der Cours gefallen
Aus Mangel dieser Pflicht.
Zurück von hier mit leerer Hand
Ging mancher schon ins beßre Land.

In diesen schwarzen Mauern
Wo man das Geld nur liebt
Läßt man die Leute lauern
Eh man es wieder giebt.
Drum werden Kluge sich wohl scheuen
Und künftig keine Gelder leihen.

Autogramm von Carl Seydelmann.

verzeichnen; Oper und Schauspiel wurden gepflegt und in letzterem besonders die Klassiker. Nach anfänglich aussichtsvollen, aber nicht von Erfolg begleiteten Unterhandlungen mit Herrn von Küstner in Berlin in den letzten Monaten des Jahres 1845, wurde auf dessen Empfehlung im folgenden Jahre Freiherr von Gall der Leiter des Stuttgarter Hoftheaters. Das Hoftheater wurde einem völligen Umbau unterzogen. Währenddessen fanden die Vorstellungen in dem kleinen Königlichen Theater in der „Wilhelma" und dem provisorischen Residenztheater im weißen Saale des Residenzschlosses statt. Herr von Gall begann seine Tätigkeit in dem neu hergestellten Theater mit den besten Absichten und voll hochfliegender Pläne. Er besaß für Musik nicht das nötige Verständnis, doch fand er in den Baritonisten Schütky und Pischek für die Oper die vortrefflichsten Kräfte. Das Schauspiel, in welchem Karl Grunert die Hauptstütze war, wurde von Freiherrn von Gall liebevoll gepflegt.



Karl Grunert als König Lear.



Karl Grunert.

König Wilhelm I. zeigte sein ganzes Leben hindurch die regste persönliche Teilnahme an der Kunstpflege; unter seiner Regierung gewann

die Stuttgarter Bühne einen bald über ganz Deutschland sich erstreckenden Ruhm.

Die bewegten Jahre 1848 und 1849 blieben leider nicht ohne Rückwirkung auf das Stuttgarter Theater; es war sogar die Rede von einer Auflösung desselben. Doch gingen die seine Existenz bedrohenden dunklen Wolken glücklich wieder vorüber.

Sontheim.

Neben Lindpaintner, der Gall nach der musikalischen Seite hin stützte, wurde im Jahre 1851 der bekannte Komponist volkstümlicher Weisen, Friedrich Kücken, als zweiter Kapellmeister angestellt; er leitete die Spielopern, das Orchester blieb in Lindpaintners Hand. Das musikalische Leben in Stuttgart erreichte nun einen Höhepunkt. Der Tenorist Sontheim wurde angestellt.

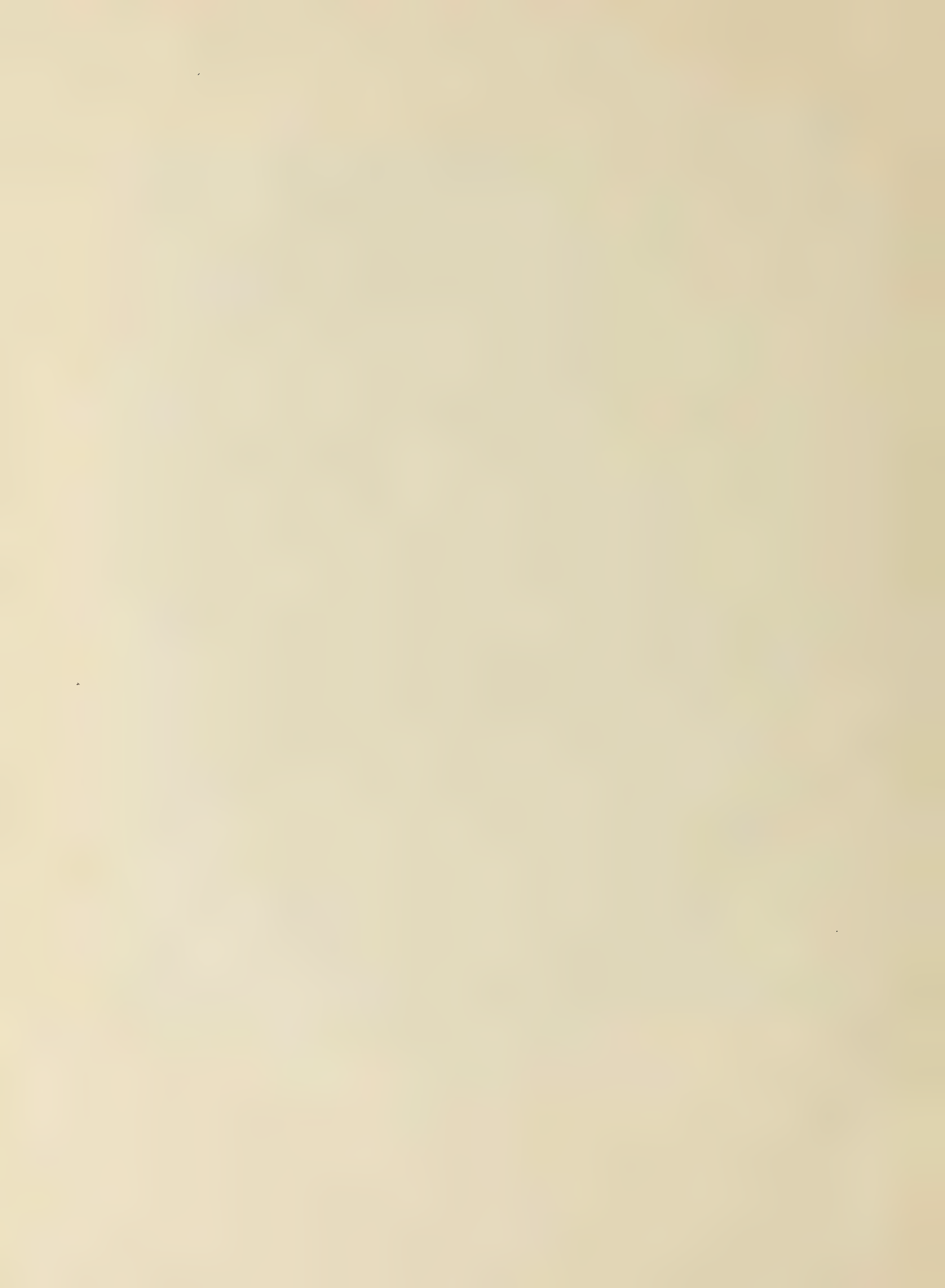
Unzweifelhaft knüpft sich die Blüte der Stuttgarter Oper an die Namen Lindpaintner, Kücken, Sontheim, Pischek, Schütky, Leisinger, Marlow.

Im Jahre 1856 starb Lindpaintner; seine ganze Erbschaft trat nunmehr Friedrich Kücken als erster Kapellmeister an. Nur 5 Jahre bekleidete er diese Stellung; im Jahre 1861 nahm er seine Entlassung. Welch guten Rufes sich die Aufführungen der Oper am Hoftheater zu erfreuen hatten, geht auch daraus hervor, daß Napoleon III., der im Jahre 1857 Stuttgart besuchte, den Wunsch aussprach, daß der „Freischütz" in seiner Gegenwart aufgeführt werde; diese Vorstellung fand am 28. September 1859 statt.

Wie die Oper, so besaß in dieser Zeit aber auch das Schauspiel manche tüchtige Kraft, so vor allem den bereits genannten Karl Grunert, dann u. a. Theodor Döring, Dr. Feodor Löwe und Amalie Stubenrauch.



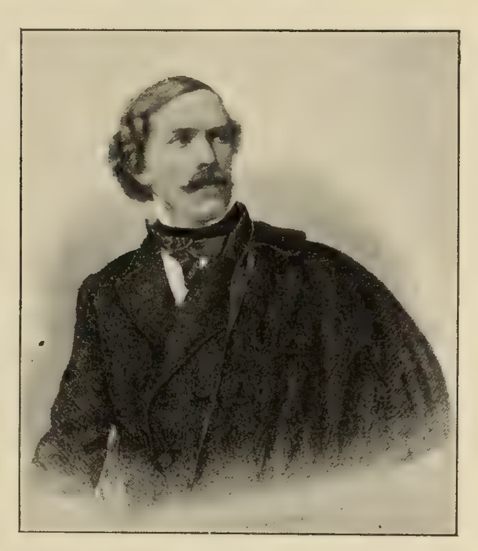
Anna Milder-Hauptmann mit ihrer Mutter und ihrem Kind.
Nach dem Originalgemälde von Karl Jacob Th. Leybold.
(Im Besitze des Herrn Bankiers Ernst Schaffert, Berlin.)



Diese war damals unzweifelhaft die bedeutendste Schauspielerin, sie war auch der erklärte Liebling König Wilhelms I.

Amalie Stubenrauchs Hauptrollen waren: Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, Elvira in „Die Schuld“, Julia in „Romeo und Julia“, Iphigenie, die Gräfin Orsina in „Emilia Galotti“, Beatrice in „Die Braut von Messina“, Lady Milfort in „Kabale und Liebe“ u. s. w.

Nach dem im Jahre 1864 erfolgten Tode König Wilhelms I. verließ sie Stuttgart; mit dem Regierungsantritte seines Nachfolgers, des Königs Karl, schwand bald auch das ganze frische und regsame Kunstleben in Stuttgart dahin.



Feodor Löwe.

Im Jahre 1869 wurde Freiherr von Gall von der Hoftheaterintendanz entbunden; in der zweiten Hälfte seiner Amtsführung waren ihm immermehr die Zügel aus den Händen geglitten; dazu machten sich Korruptions- und Cliquenwesen breit.

Auf Gall folgte der Hofkammerpräsident von Gunzert, welcher für die oberste Theaterleitung kein Gehalt bezog und die Gunst und das Vertrauen des Königs in hohem Maße besaß. Herrn von Gunzerts Bestreben war es, nach der vorigen luxuriösen Regierung zum Vorteile seines Herrn überall zu sparen. Er bewirkte am 6. Dezember 1869 die Anstellung Feodor Wehls zunächst als artistischer Direktor des Stuttgarter Hoftheaters. Mit dem Titel eines Geheimen Hofrates geschmückt, führte dieser dann von 1874 – 1884 die Intendanz der Königlichen Bühne. Wehl selbst hat darüber Aufschluß in seinem Buche „Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheaterleitung“ gegeben.

In der Wehlschen Zeit fehlte dem Theater die Hofgunst, die Fürsorge eines kunstbegeisterten Monarchen, und dazu geriet die Stellung des Inten-



Rosa Keller.

danten in vollständige Abhängigkeit von dem Hofkammerpräsidenten.

Feodor von Wehl hatte redliches Wollen, aber die Sparsamkeitsrücksichten, zu denen er gezwungen wurde, lähmten vielfach sein Vorwärtsschreiten. Er leitete das Theater vom literarischen Standpunkte aus, er kämpfte redlich gegen Hindernisse und Schwierigkeiten an, er hielt auf ein deutschnationales und ehrenwertes Repertoir, bot darin das gangbare Neue und ermöglichte manchem jungen Dramatiker den Weg auf die Bühne. Auch dem Künstlerpersonal führte Wehl manche neue, junge Kraft zu, denn die Mitglieder, welche er vorfand, waren mit Ausnahme von Frl. Anna Gluck bejahrt. Wehl gewann als neue Mitglieder des Hoftheaters im Laufe der Zeit: Adele Löwe, Frau Schröder-Hanfstängl, Frl. Binzzi, Frl. Rosa Frauenthal, Frl. Marie Schmidt, Frl. Buse, Frl. Schuppler; die Herren: Keller, Reinau, Urban, Hebart u. s. w.

Der Spielplan brachte unter Wehl: Die Schillerschen Dramen, die Goetheschen Dramen, „Das Nachtlager von Granada", „Faust", „Freischütz", „Fidelio", die Uhlandschen Dramen, die Dialekt- und Bauernkomödien von Anzengruber und Ganghofer, Gottschalls „Pitt und Fox", Grillparzers „Des Meeres und der Liebe Wellen" und „Esther", Shakespeares



August Maurer.

Dramen in Auswahl, Stücke von Moser, L'Arronge, Putlitz, Holtei, Freytags „Journalisten", Otto Ludwigs „Makkabäer", „Auf der Torgauer Heide", Dramen von Gutzkow, Nissels „Agnes von Meran", Wildenbruchs „Menonit" u. s. w. Da König Karl nur der Oper einiges Interesse schenkte, so ließ — wie Wehl sagt — er das Repertoir in der Oper „Hoftheater", im Schauspiel „Nationaltheater" sein.



Hoftheater in Stuttgart. (Abgebrannt am 19. Januar 1902.)

Überhaupt zum ersten Male auf die Bühne brachte Wehl Spielhagens „Hans und Grete", Geibels „Brunhild", Grabbes „Barbarossa", Heinrich Kruses „Otto Voge, der Bürgermeister von Stralsund", u. a.

Es ist dies ein Verdienst Wehls, das alle Anerkennung verdient. Die Theatergeschichte hat nicht nur die Aufgabe, zu untersuchen, wie ein Drama in künstlerischer Weise unter der jeweiligen Theaterleitung dargestellt wurde, sondern vor allem auch: welchen neuen dramatischen Dichtern oder welchen neuen dramatischen Stücken diese überhaupt die Bühne eröffnete. Das bleibt stets ein Ruhmesblatt.

Der Königliche Zuschuß zum Theater in Stuttgart war zu Wehls Zeiten auf etwa 333000 Mark angesetzt. Wehl suchte ihn mehr und mehr zu verringern. Er nahm im Januar 1878 31292 Mark ein, im März 42092, im April 27911, im Oktober 29561, im Dezember 27322 Mark. Kurz, der Zuschuß betrug im Jahre 1878 nur 292424 Mark. Die höchste

Einnahme erzielte Wehl mit „Doktor Klaus", der bei zwölfmaliger Aufführung im Jahre 1879 der Kasse 13000 Mark zuführte. Ein solcher Erfolg war in Stuttgart damals unerhört. Im Jahre 1874 hatte eine Aufführung von Goethes „Clavigo" nur 85 Gulden, von Grillparzers „Medea" keine 200, aber „Lumpacivagabundus" 520 Gulden eingetragen! Die besten



Felix Weingarten und Intendant Baron Joachim Gans Edler Herr zu Putlitz.

Gesamteinnahmen erzielte Wehl im Jahre 1881; so im Januar 40465, im September 44495 Mark. Das Abonnement belief sich für jeden Monat auf 6—7000 Mark.

Die Preise der Plätze betrugen damals: Parterre: Sperrsitz 2 M. 10 Pf., ein Logenplatz 2 M., ein offener Platz 1 M. 40 Pf.; 1. Galerie:



Erläuterung

zu dem originellen Theaterzettel von Retzin i. d. Priegnitz.

Der bekannte Dichter Gustav zu Putlitz, der s. Z. Intendant der Hoftheater in Schwerin, später in Karlsruhe war, hatte, wie seine „Theater-Erinnerungen" und seine Lebensskizze „Mein Heim" ergeben, auf seinem Rittergute Retzin i. d. Priegnitz auf dem Schloßboden eine veritable Bühne eingerichtet, auf der er 1852 mit dem bekannten Komponisten v. Flotow dessen „Rübezahl", zu dem Putlitz den Text geschrieben, zur Aufführung gebracht hatte. Zwanzig Jahre später benutzten die Kinder des Dichters dieses Theater zu Aufführungen, für die sich der Dichter lebhaft interessierte. Die größte dieser Aufführungen war die vom 27. Juli 1872, auf die sich der beifolgende Zettel bezieht. Das erste Stück war für die älteren Kinder (bis zu 13 Jahren), das andere, das Putlitz einst für diese Aufführung in Szene gesetzt, für die jüngeren Kinder zur Aufführung bestimmt. Stephan zu Putlitz, der als Professor design. im Juli 1883 starb, war der erste Gatte der heutigen Baronin Heyking, die durch ihre Schrift „Briefe, die ihn nicht erreichten" bekannt geworden ist. Der jüngste Sohn des Dichters Joachim zu Putlitz, der hier als Schmetterling aufgetreten, ist der heutige Intendant des Stuttgarter Hoftheaters. Er hatte ein großes schauspielerisches Talent, das er — damals 12 Jahre alt — in dieser kleinen Rolle allerdings kaum bewähren konnte. Aber kaum ein Jahr später, spielte er das Rechtsanwalts-Faktotum in dem Stücke seines Vaters „Spielt nicht mit dem Feuer" mit überwältigender Komik. Die auf dem Zettel erscheinenden v. Wurmbs waren Urenkel Schillers, da ihre als Leiterin der Musik genannte Mutter Emma v. Wurmb die Gemahlin des früheren Berliner Polizei-Präsidenten eine geborene Freiin v. Gleichen-Rußwurm und Tochter der jüngsten Tochter Schillers war.

(Nach freundlichen Mitteilungen des Herrn Kammergerichtsrats Dr. jur. Friedrich Holtze in Berlin.)

Theater in Retzin.

Hundstage 1872.

Brandenburgische Eroberungen.

Lustspiel in 1 Akt von Gustav zu Putlitz.

Personen:

Etienne von Vervanteuil, Rittmeister bei den Brandenburgischen grands mousquétaires	Stephan zu Putlitz
Gabrielle von Strahleckenberg	Louise von Schkopp
Pierre Potaufeu, Koch und Castelan von Strahleckenberg	Friedrich Holtze
Dörtficken, seine Frau	W. zu Putlitz
Hans Hagel, Etienne's Bursche	Konrad zu Putlitz

Ort der Handlung: Ein Schloß im Bergischen. Zeit: 1689.

Die drei Schwestern.

Märchen mit Gesang und Tanz, frei nach Musäus, von G. zu Putlitz.

Musik und Leitung des Orchesters: Frau Emma von Wurmb
Oberregie . . . . Frau Elisabeth zu Putlitz

Sämmtliche Costüme neu angefertigt von Frau Anna von Forstner, die neuen Decorationen und Maschinerien nach Angabe des Verfassers.

Personen:

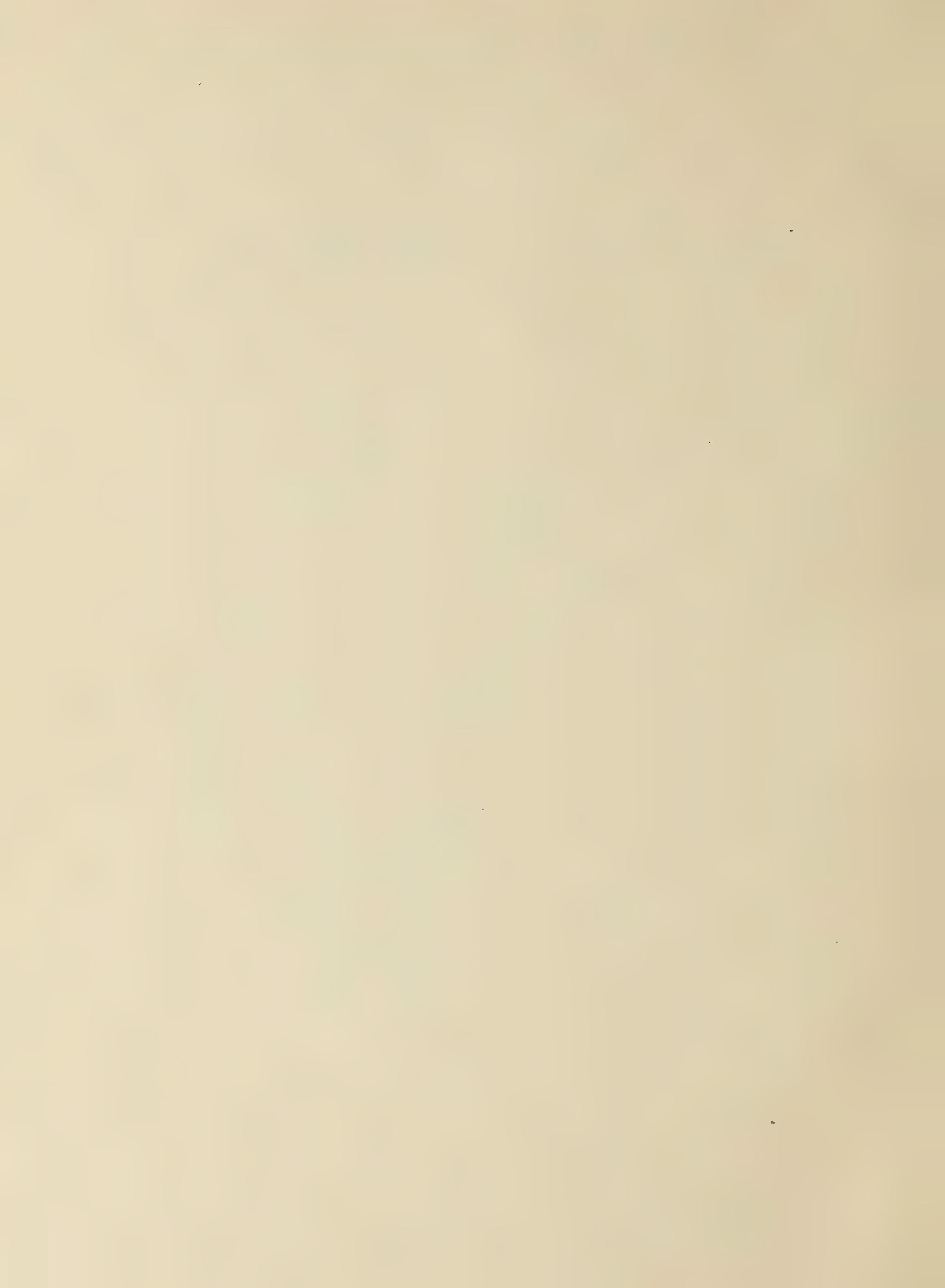
Die Gräfin	Josephine Mac Euan
Reinald, ihr Sohn	Wolfgang zu Putlitz
Dietrich, ihr Diener	Konrad zu Putlitz
Uffo, der Hay	Fritz von Forstner
Bertha, seine Gemahlin	Marianne von Forstner
Edgar, der Aar	Konrad von Wurmb
Adelheid, seine Gemahlin	Clara Klaatsch
Schnäbelchen } ihre Töchter	Minna von Forstner
Klaue } ihre Töchter	Anna Irmer
Albrecht der Bär	Stephan zu Putlitz
Wulfild, seine Gemahlin	Louise von Schkopp
Braun, } seine Söhne	Karl Irmer
Petz, } seine Söhne	Eckhard von Wurmb
Fischerknabe (Quelle)	Lothar von Wurmb
Schmetterling (Luftgeist)	Joachim zu Putlitz
Bergmann (Erdgeist)	Willy von Forstner
Ein altes Weib (Prinzessin Salamander)	Litha zu Putlitz
Merlin	Lutze von Wurmb

Gefolge, Knappen, Erd-, Luft- und Wasser-Geister, Thiere.

Druck der Spener'schen Zeitungs-Druckerei.

Origineller Privat-Theaterzettel von Retzin i. d. Priegnitz.

(Das Original wurde uns von Herrn Kammergerichtsrat Dr. jur. Friedrich Holtze in Berlin gütigst überlassen.)



ein Platz in den Fremdenlogen 3 M. 40 Pf.; 2. Galerie: ein Platz in der Fremdenloge 2 M. 40 Pf., ein Vorderlogenplatz oder ein numerierter Platz 2 M. 10 Pf.; 3. Galerie: Mitte 1 M. 10 Pf., Seite 70 Pf.; 4. Galerie: Mitte 60 Pf., Seite 40 Pf.

Nach Wehls Entlassung erhielt Dr. Julius Werther (von 1884 bis 1890) die Oberleitung der Stuttgarter Bühne. Seine Zeit bedeutet die Ära der Unterhaltung und der bunten Mannigfaltigkeit. Allein auch manches erfreuliche Ereignis ist aus dieser Zeit zu verzeichnen, so die Gastspiele berühmter Kräfte im Schauspiel und in der Oper und dann die Bereicherung des Repertoirs durch etliche gediegene dramatische Erzeugnisse.

Auf Geheimrat von Werther folgte nach einer kurzen Zwischenherrschaft im Jahre 1892 unter der Regierung König Wilhelms II.,[1] der mit seiner Gemahlin dem Theater sehr freundlich gesinnt ist und feines Kunstverständnis besitzt, Joachim Gans Edler Herr zu Putlitz aus altberühmtem brandenburgischen Geschlecht. Baron zu Putlitz, Sohn des in der Literatur- und Theatergeschichte wohlbekannten Gustav zu Putlitz der an Berliner Theatern seine ersten, ernsten Studien gemacht hatte, arbeitete sich schnell in seine neue Stellung ein, entwickelte großen Eifer und zeigte lebendige Teilnahme für die dramatische Produktion der Gegenwart.

Unter der Intendanz Putlitz ist das Stuttgarter Hoftheater wieder zu höherer Entwicklung gelangt, und für die Zukunft ist noch manches zu erhoffen.

Aus dem Repertoir der letzten Jahre sind besonders die vorzüglichen Aufführungen von Kleists „Hermannsschlacht", Grillparzers „Jüdin von Toledo" ein Stück, welches im Jahre 1894 zum ersten Male in Stuttgart über die Bühne ging und in dem sich Gertrud Eysoldt als Rahel besonders hervortat, ferner die musterhaften Vorstellungen von Schillers Dramen u. s. w. zu verzeichnen.

Welche liebevolle Pflege dem großen schwäbischen Dichter in Stuttgart jetzt zuteil wird, beweist u. a. die Gründung des „Schwäbischen Schillervereins" am 9. Mai 1895, dem 90. Todestage Schillers. Nach dem Wunsche König Wilhelms II. soll der Verein alles in den Kreis seiner Bestrebungen ziehen, was die Verbreitung der Kenntnis der Schöpfungen und

der Persönlichkeit Schillers, wie der Wirkungen, die er auf die geistige, sittliche und patriotische Entwicklung des deutschen Volkes hervorgebracht hat, in irgendeiner Weise zu fördern vermag. So betrachtete es der Monarch vor allem als eine Ehrenpflicht der Stuttgarter Hofbühne, Schillers dramatische Werke in würdiger und edler Weise aufzuführen „und damit nach Kräften dem idealen und hohen Sinn wahrer Schönheit und edler Kunst wieder zum Siege zu verhelfen."



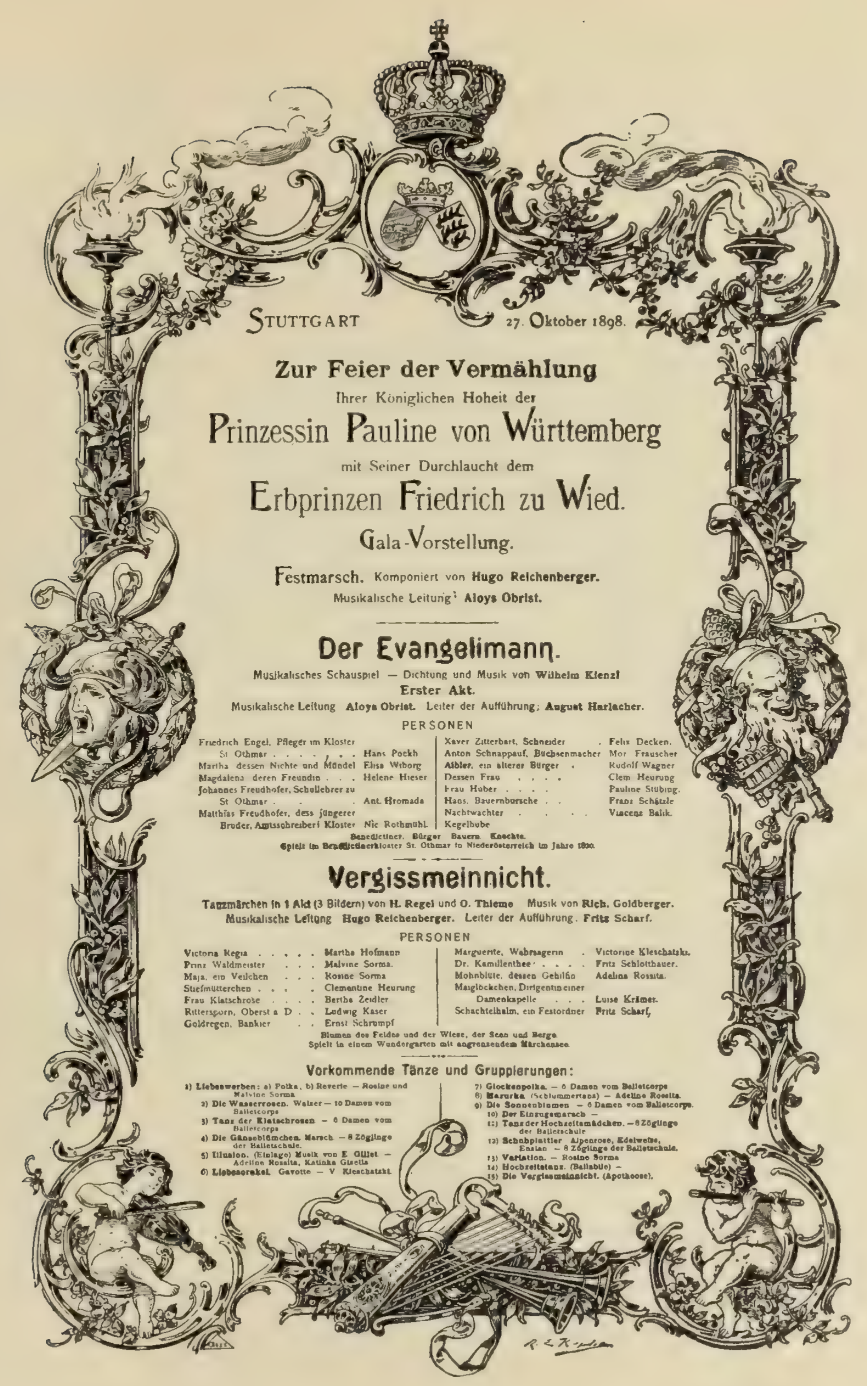
August Junkermann.

Zu Gunsten des neugegründeten Vereins und zugleich zur Feier von Schillers Geburtstag kam am 11. November 1895 vom Königlichen Hoftheater „Wilhelm Tell" zur Aufführung.

Natürlich hat das Stuttgarter Theater neben dem klassischen Repertoir auch dem modernen eingehende Pflege und Sorgfalt zugewendet. Gerade die moderne dramatische Produktion erfreut sich in Stuttgart einer Beachtung, wie kaum an einer anderen Hofbühne. So hat das Königliche Theater in Stuttgart zuerst vor allen deutschen Bühnen einen Ibsen-Zyklus veranstaltet.

Das Königliche Hoftheater hat sich von jeher die Pflege der dramatischen Werke Ibsens und Björnsons angelegen sein lassen, und dem letztgenannten einen nicht unwesentlichen Dienst dadurch erwiesen, daß es den zweiten Teil seines Schauspiels „Über unsere Kraft" zuerst in deutscher Sprache auf die Bühne brachte, als anderwärts, teils polizeiliche Bevormundung, teils Zaghaftigkeit der Bühnenleiter der Aufführung noch entgegenstanden. Die Stuttgarter Bühne ist die einzige, an welcher dies gewaltigste soziale Drama im Rahmen eines Theaterabends zur Darstellung gekommen ist.

Es hat dann überhaupt zum ersten Male Verdis „Falstaff" und dann Mascagnis „William Ratcliff" in deutscher Sprache und mit Nikolaus



STUTTGART — 27. Oktober 1898.

Zur Feier der Vermählung

Ihrer Königlichen Hoheit der

Prinzessin Pauline von Württemberg

mit Seiner Durchlaucht dem

Erbprinzen Friedrich zu Wied.

Gala-Vorstellung.

Festmarsch. Komponiert von **Hugo Reichenberger.**
Musikalische Leitung: **Aloys Obrist.**

Der Evangelimann.

Musikalisches Schauspiel — Dichtung und Musik von **Wilhelm Kienzl**

Erster Akt.

Musikalische Leitung **Aloys Obrist.** Leiter der Aufführung: **August Harlacher.**

PERSONEN

Friedrich Engel, Pfleger im Kloster St. Othmar	Hans Pockh
Martha, dessen Nichte und Mündel	Elisa Wiborg
Magdalena, deren Freundin	Helene Hieser
Johannes Freudhofer, Schullehrer zu St. Othmar	Ant. Hromada
Matthias Freudhofer, dess. jüngerer Bruder, Amtsschreiber i. Kloster	Nic. Rothmühl
Xaver Zitterbart, Schneider	Felix Decken.
Anton Schnappauf, Büchsenmacher	Mor. Frauscher
Aibler, ein älterer Bürger	Rudolf Wagner
Dessen Frau	Clem. Heurung
Frau Huber	Pauline Stübing.
Hans, Bauernbursche	Franz Schätzle
Nachtwächter	Vincenz Balik.
Kegelbube	

Benedictiner. Bürger. Bauern. Knechte.
Spielt im Benedictinerkloster St. Othmar in Niederösterreich im Jahre 1820.

Vergissmeinnicht.

Tanzmärchen in 1 Akt (3 Bildern) von **H. Regel** und **O. Thieme** Musik von **Rich. Goldberger.**
Musikalische Leitung **Hugo Reichenberger.** Leiter der Aufführung. **Fritz Scharf.**

PERSONEN

Victoria Regia	Martha Hofmann
Prinz Waldmeister	Malvine Sorma.
Maja, ein Veilchen	Rosine Sorma
Stiefmütterchen	Clementine Heurung
Frau Klatschrose	Bertha Zeidler
Rittersporn, Oberst a. D.	Ludwig Kaser
Goldregen, Bankier	Ernst Schrompf
Marguerite, Wahrsagerin	Victorine Kleschatzki.
Dr. Kamillenthee	Fritz Schlotthauer.
Mohnblüte, dessen Gehilfin	Adeline Rossita.
Maiglöckchen, Dirigentin einer Damenkapelle	Luise Krämer.
Schachtelhalm, ein Festordner	Fritz Scharf,

Blumen des Feldes und der Wiese, der Seen und Berge.
Spielt in einem Wundergarten mit angrenzendem Märchensee.

Vorkommende Tänze und Gruppierungen:

1) **Liebeswerben:** a) Polka, b) Reverie — Rosine und Malvine Sorma
2) **Die Wasserrosen.** Walzer — 10 Damen vom Balletcorps
3) **Tanz der Klatschrosen** — 6 Damen vom Balletcorps
4) **Die Gänseblümchen.** Marsch — 8 Zöglinge der Balletschule.
5) **Illusion.** (Einlage) Musik von E. Gillet — Adeline Rossita, Katinka Gisella
6) **Liebesorakel.** Gavotte — V. Kleschatzki.
7) **Glockenpolka.** — 6 Damen vom Balletcorps
8) **Mazurka** (Schlummertanz) — Adeline Rossita.
9) **Die Sonnenblumen** — 6 Damen vom Balletcorps.
10) **Der Einzugsmarsch** —
11) **Tanz der Hochzeitsmädchen.** — 8 Zöglinge der Balletschule
12) **Schuhplattler** Alpenrose, Edelweiss, Enzian — 8 Zöglinge der Balletschule.
13) **Variation.** — Rosine Sorma
14) **Hochzeitstanz.** (Ballabile) —
15) **Die Vergissmeinnicht.** (Apotheose).

Rothmühl in der Titelrolle zur Darstellung gebracht, ebenso die beiden Einakter „Sylvano" und „Janette". Erwähnenswert ist auch noch die zweihundertfünfzigste Wiederholung von Webers „Freischütz" im Jahre 1900.



Regiesitzung des Hoftheaters zu Stuttgart.
Hofkapellmeister Reichenberger. — Oberregisseur Harlacher.
Inspektor Brandt. — Felix Weingartner. — Intendant Baron zu Putlitz.

In gewissem Sinne spiegelt sich in diesem Vierteltausend Aufführungen der volkstümlichsten deutschen Oper die Geschichte der Stuttgarter Hofoper innerhalb 80 Jahren, denn das Kommen und Gehen seiner hervorragendsten

Sangeskräfte, sowie seiner Kapellmeister, findet einen Wiederschein in den Personenverzeichnissen der „Freischütz"-Vorstellungen.

In der Oper, wie im Schauspiel, betrachtet die Stuttgarter Königliche Bühne es gegenwärtig als leitenden Grundsatz, das Überlieferte in Ehren zu halten, und das Neue, welches durch seinen inneren Wert Anspruch auf Beachtung hat, dem Spielplan einzuverleiben.



Das Stuttgarter Interims-Theater.

Am 19. Januar 1902, kurz nach 12 Uhr nachts, wurde das Hoftheater nach der Aufführung von Wagners „Meistersingern" ein Raub der Flammen und brannte vom Dachstuhl herab bis zu den Grundmauern nieder. Von den Requisiten des Theaters konnte nur ein kleiner Teil gerettet werden, nur mit Mühe war es gelungen, das angrenzende Schloß, den Marstall und die Eberhardtkirche zu retten.

Das bereits aus dem Jahre 1811 stammende Gebäude, welches mit $1^1/_2$ Million Mark versichert war, genügte trotz wiederholter Umbauten nicht mehr den modernen Ansprüchen. Es war Staatseigentum, und der Betrieb wurde aus der Zivilliste des Königs bestritten.

Rührige Hände waren bald im Gange, der Residenzstadt Stuttgart einen neuen, würdigen Musentempel zu erbauen, nachdem in der Zwischenzeit Vorstellungen allein im Wilhelmatheater in Cannstatt, das $^1/_2$ Meile von Stuttgart entfernt liegt, gegeben wurden.

In fünf Monaten wurde ganz nahe dem Platze des abgebrannten Theaters das Interimstheater in Stuttgart nach den Plänen des Baurats Weigle mit einem Kostenaufwande von 700000 Mark ausschließlich 500000 Mark Fundus errichtet. Am 12. Oktober 1902 wurde es mit Wagners „Tannhäuser" eröffnet. Einfachheit haftet dem äußeren und inneren Charakter des Gebäudes an, alles Plastische und Malerische, alles prunkend Dekorative ist vermieden und macht das Ganze einen freundlichen, lichten Eindruck. Das Proszenium zeigt Übergänge von Barock zur Renaissance, allein hinter dem Proszenium gibt sich der Zwischenraum in einer Eigenart, die auf theatralischem Gebiet ihresgleichen nicht hat. Die Hauptfarbe des Inneren ist mattgrün, der hauptsächliche malerische Schmuck besteht aus lilienstengelartigen Arabesken, die Rangbrüstungen sind mit wellenförmigen Reliefs geschmückt. Das Haus ist zweirampig und faßt 1100 Personen. Trotz der Brandkatastrophe in der Nacht vom 19. zum 20. Januar erlitten die Aufführungen keine Unterbrechungen, da sie im Königlichen Wilhelma-Theater fortgesetzt werden konnten. Im Laufe der Spielzeit fanden in beiden Hoftheatern 197 Schauspiel-, 102 Opern und 31 gemischte Aufführungen statt. Von Novitäten sind zu nennen „Laboremus" und „Benvenuto Cellini". Als Gäste traten auf: Agnes Sorma, Emilie Herzog, Thila Plaichinger, Theodor Bertram und Coquelin der Ältere.

Vier Jahre nach dem Brande des alten Hoftheaters sind die Verhandlungen über die Ersatzfrage Januar 1906 endlich bis zur Feststellung und Bewilligung der Baumittel gediehen. Die Abgeordnetenkammer hat dem Kommissionsbeschluß zugestimmt, wonach der Staat 4 Millionen Mark für ein neues Opernhaus zur Verfügung stellt, nachdem die Stadt sich bereit erklärt hat, für ein später zu erbauendes Schauspielhaus ihrerseits 1,200,000 M. zu bewilligen. Damit ist die Erfüllung des Wunsches der Stuttgarter Theaterfreunde gesichert, daß für beide Kunstgattungen zweckentsprechende Heimstätten errichtet werden. Der Bau des Opernhauses soll in zwei Jahren begonnen werden. Nach seiner Vollendung wird das Interimtheater noch einige Jahre für das Schauspiel benutzt und dann erst das neue Schauspielhaus errichtet werden. Ungelöst ist noch immer die Platzfrage. Sobald diese geregelt ist, soll ein Preisausschreiben zur Gewinnung von Konkurrenzentwürfen für das Opernhaus ergehen.

Das Königliche Wilhelmatheater in Cannstatt.

Im Jahre 1900 wurde in Cannstatt das Königliche Wilhelmatheater, nachdem es einem durchgreifenden Umbau unterzogen war, der Intendanz in Stuttgart unterstellt.

Erbaut im Jahre 1843 unter König Wilhelm I., ward es im Jahre 1898 einem Konsortium, an dessen Spitze der Geheime Hofrat Leo Vetter stand, auf eine Reihe von Jahren überlassen. Diese Gesellschaft ließ das Theater, den Erfordernissen der Neuzeit entsprechend, einrichten.

Mit dem neuen der Königlichen Intendanz unterstellten Wilhelmatheater ist ein großer mit Sommerbühne versehener Konzertgarten verbunden. Er faßt 613 Personen und dient in erster Reihe der Darstellung des modernen Schau- und Lustspiels, deren intime Reize in dem kleinen Hause ungleich wirkungsvoller zur Geltung kommen, als in dem großen Saale des Hoftheaters.

Die Spielzeit für das Personal des Königlichen Hoftheaters ist vom September bis Juni; für die Sommerzeit ist das ganze Etablissement einem Privatleiter verpachtet.



Das Harzer Bergtheater bei Thale.



Eine Eigenart bildet das Harzer Bergtheater, welches unter der Leitung seines Begründers, Dr. Ernst Wachler, steht, und welches das erste deutsche Volks- und Landschaftstheater unter freiem Himmel ist. Das Theater liegt 450 m über dem Meere, am Abhange des Hexentanzplatzes bei Thale, nach dem Steinbachtale zu, unterhalb des Sachsenwalles und in unmittelbarer Nähe eines altdeutschen Heiligtums. In eine Bergschlucht eingeschnitten, gewährt es dem aus dem Hochwald Heraustretenden eine prächtige Fernsicht über dunkle Vorberge des Harzes in die weite fruchtbare Tiefebene mit Dörfern und Städten.



Direktor Dr. Ernst Wachler.

Der Zuschauerraum ist 27 m lang, 31 m breit, 15,5 m hoch und besteht aus 21 Felsenterrassen; er faßt 900 Sitzplätze und 200 Stehplätze. Rechts vor ihm liegt das Orchester, verdeckt und für den Zuschauer unsichtbar. Zuschauerraum und Bühne trennt kein Vorhang, weshalb alle Akteinteilung in den Stücken wegfällt und das Spiel ohne Pause, nur durch Musik oder Chorlieder unterbrochen, vor sich geht. Die Bühne ist in die Schlucht einge-



Das Harzer Bergtheater bei Thale.



Der Zuschauerraum des Harzer Bergtheaters bei Thale.

Ernst Frensdorff, Berlin.



baut. Versatzstücke bezeichnen den Schauplatz, die natürlichen Seitenkulissen bilden Wald und Klippen, den Hintergrund die Landschaft; zur Rechten erhebt sich über einem Abgrund der Feuerfelsen, der als Träger des Höhenfeuers dient. Das Bergtheater ist vor dem Winde geschützt, und seine Akustik ist vorzüglich. Spielzeit ist der Hochsommer und zwar



Szene aus Immermann: „Die Nachbarn."

die Zeit vom 15. Juli bis 20. August täglich. Der Spielplan setzt sich aus solchen Meisterwerken der germanischen Literatur zusammen, die die künstlerischen Bestrebungen des Unternehmens zum Ausdruck bringen, und aus neueren Werken deutscher Schriftsteller. Die Spieldauer beträgt etwa 2 Stunden. Die Darsteller werden von ersten Hof- und Stadttheatern, Chor- und Orchesterpersonal von Weimar entnommen. Der Schauspielkörper umfaßt etwa 40 Personen, mit Komparserie an 70.

In den Jahren 1903 bis 1905 wurden aufgeführt:



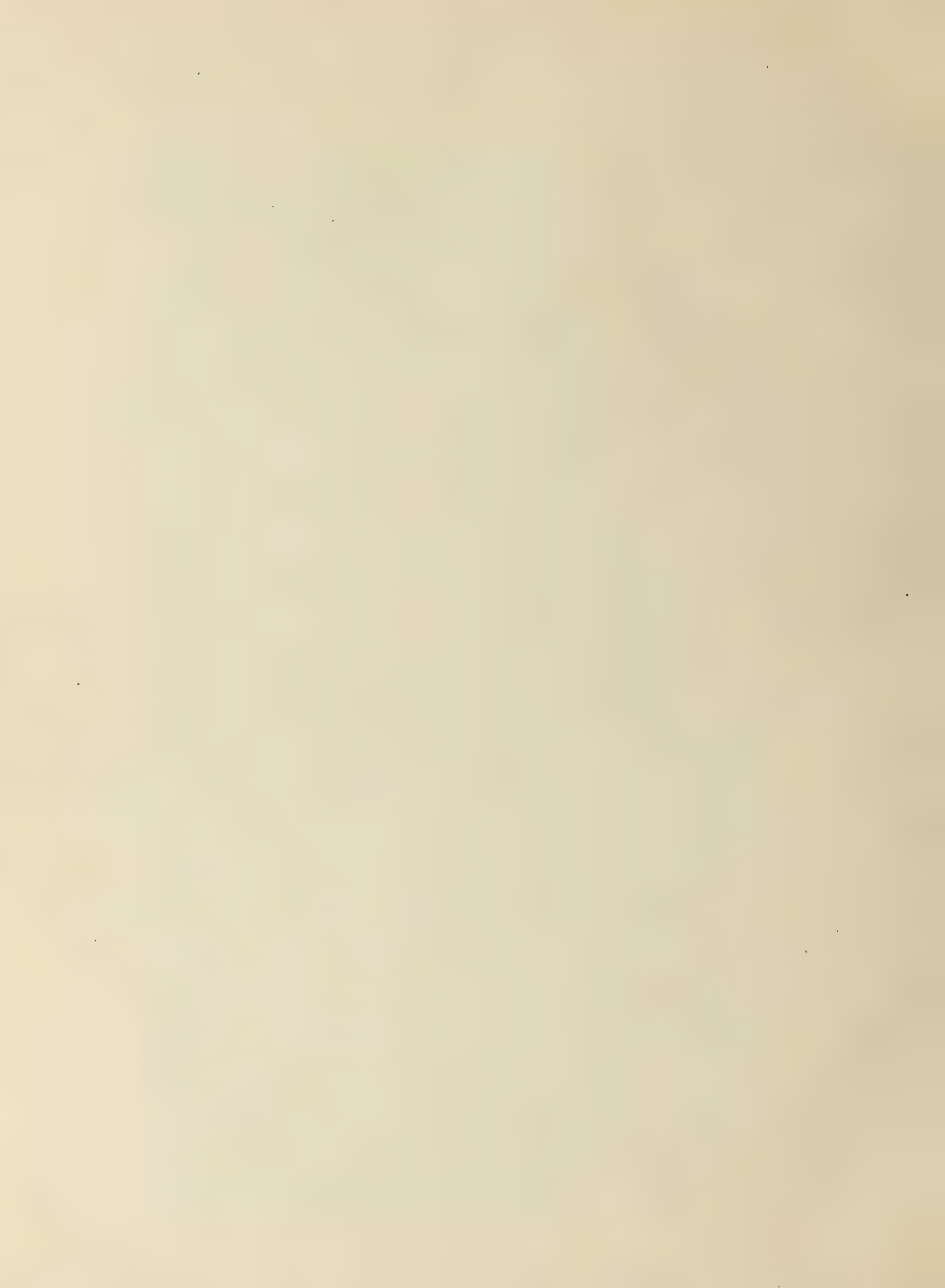
Szene aus Hebbels „Moloch“: Die beiden Carthager.



Szene aus Hebbels „Moloch“: Ringkampf zwischen dem König und Sohn.

Szene aus „Die Laune des Verliebten".
(Harzer Bergtheater bei Thale.)

Ernst Frensdorff. Berlin.





Harzer Bergtheater bei Thale.
Szene aus „Wieland der Schmied“.

Wedbigen, Geschichte der Theater Deutschlands.

Ernst Frensdorff, Berlin.



„Walpurgis". Musik von Peter Gast. „Ein Mitsommernachtstraum" von Shakespeare; Rütliszene aus Schillers „Wilhelm Tell"; „Wallensteins Lager" von Schiller; „Laune des Verliebten" von Goethe, „Die Nachbarn" von Immermann, „Moloch" von Hebbel, „Bastien und Bastienne" von Mozart; Schwänke von Hans Sachs; dazu kamen eine Anzahl Neuheiten, deren bedeutendste wohl „Wieland der Schmied" von Lienhard ist. Vielleicht wird sich das interessante Unternehmen noch weiter entwickeln lassen; es verdient jedenfalls ernstere Beachtung und Unterstützung.



Das Stadttheater in Trier.

Theatralische Vorstellungen aus den ältesten Zeiten der Stadt Trier sind uns nicht bekannt. Im Mittelalter wurden in Trier Mysterien aufgeführt; in der Reformationszeit blühte daselbst die „Jesuitenkomödie", von Jesuiten, die an den dortigen Lateinschulen wirkten, abgefaßt. Daneben wurde frühzeitig auch ein Liebhabertheater von adeligen und begüterten Familien der Stadt errichtet und gepflegt.

Nach dem dreißigjährigen Kriege kamen dann und wann herumziehende Truppen von Berufsschauspielern nach Trier, die auf dem Marktplatze meist ihre Buden für kurze Zeit aufschlugen, und wo Hanswurst dann seine derben und oft unflätigen Späße zum besten gab.

Von deutschen Schauspielergesellschaften, die auf einer höheren Bildungs- und Kunststufe standen und im 18. Jahrhundert die übrigen größeren Städte Deutschlands berührten, ist uns in den Trierer Annalen keine Kunde erhalten geblieben. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde zwar in Trier ein französisches Theater eingerichtet, der Entwicklung des deutschen Theaters aber war die ganze französische Okkupationszeit nur hinderlich. „Während des ganzen Jahrzehnts der französischen Republik war das in den letzten drei Jahrhunderten wahrlich nicht verwöhnte Trier in bis dahin nie gesehenes Ungemach versenkt. Die Konsulatsregierung und die Kaiserzeit brachten mit dem Streben nach wirtschaftlicher Hebung der geschädigten Länder eine Neuordnung der Dinge, die von der Umwälzung als einer vollendeten Tatsache ausging. Am einschneidendsten erschien dabei die Säkularisation der Kirchengüter. In zahlreichen Fällen wurden auch frühere Kirchen zu profanen Zwecken bestimmt."*)

*) Triersches Archiv. Ergänzungsheft 1. Trier 1901. Max Käuffer, Zur Geschichte des Theaters in Trier. p. 93 ff.

So wurde im Jahre 1802 im Kapuzinerkloster, das um das Jahr 1761 erbaut worden war, von den Franzosen ein Spiel- und Komödiensaal eingerichtet. Hier spielte zuerst eine französische Gesellschaft; der erste aufgefundene Theaterzettel lautet deutsch: „Heute Sonntags, den 18. Germinal 12. Jahres, werden die französischen Schauspieler die Ehre haben, in einer ersten Vorstellung aufzuführen: Das Mädchen als Husar und der schwedische Sergeant, oder die Militärdisziplin, Pantomime in 3 Akten mit großem Spektakel. Dieses Stück ist zu Paris 160mal nacheinander gegeben worden und erhält täglich den glänzendsten Beifall." Ein anderer Theaterzettel vom 30. Germinal des Jahrs 12 (20. April 1804) kündigt die Aufführung einer Oper Méhuls an.

Im April des Jahres 1804 schenkte der erste Konsul Napoleon der Stadt Trier die Kapuzinerkirche für immer zur dauernden Verwendung als Schauspielhaus.

Die französischen Schauspieler verließen indes, ohne große Erfolge erzielt zu haben, Trier. Nur Desvignes, Marchand und Aubert blieben zurück, welche beschlossen, statt des Schauspiels fortan besonders die Oper zu pflegen. Zu dem Zwecke wurde ein neues Personal gebildet, und im Winter des Jahres 1804 (13. Dezember) gab die neue Truppe „De Sargines ou l'Elève de l'amour, opéra en 4 actes à grand spectacle."

Auf die Dauer hatte aber auch die französische Oper in Trier, wo man der fremden Sprache allzuwenig mächtig war, kein Glück. Ein neues Liebhabertheater wurde daher wieder begründet, mit dem Kotzebue seinen Einzug in Trier hielt.

Im Herbst des Jahres 1804 erhielt Trier endlich ein deutsches Berufstheater; Bianchi zeichnete als Direktor. Auf dem Spielplan befanden sich nunmehr Stücke von Kotzebue, Zschokke, Iffland, daneben auch Schiller mit seinem „Don Carlos" und Lessing mit „Emilia Galotti". Im Sommer 1808 kam die Truppe des Direktors Ludwig Dossy nach Trier; ihre Vorstellungen waren gut besucht. Im Jahre 1809 spielte wiederum eine französische Gesellschaft, welcher im nächsten Jahre die deutsche Truppe des Direktors Lange folgte.

Erst mit dem Siege der Verbündeten über Napoleon kehrten geordnete Verhältnisse für das Theater in Trier zurück. Am Sonntag, den 12. Februar 1815, wurde bei illuminiertem Theater, zur Feier des Geburtstagsfestes des Kaisers Franz II. von Österreich, „Fridolin oder Der Gang nach dem Eisenhammer", ein 5 aktiges Schauspiel von Holbein, aufgeführt. Im Jahre 1816 nahm dann eine Aktiengesellschaft die Verwaltung des Theaters



Stadttheater in Trier.

in die Hände. Der erste Direktor des Trierer Theaters in preußischer Zeit war Thomala; ihm folgten von 1819 – 1820 Stoll, und im Laufe der Zeit mit mehr oder weniger Glück zahlreiche andere Direktoren.

Das für Theaterzwecke eingerichtete frühere Kloster erhielt besonders in den Jahren 1863 – 1867, sowie im Jahre 1900, der Polizeiverordnung für Anlage und Einrichtung von Theatern entsprechend, durch inneren Umbau der Treppenanlagen und Garderoben, durch Hinzufügung eines Anbaues für Dekorationen, sowie durch Neuherstellung der Fassade im Jahre 1904, seine jetzige Gestalt.

Dieses auf drei Seiten frei liegende, von Straßen und Hof umgebene massive Theatergebäude hat eine Gesamtlänge von 47,50 Metern und eine durchschnittliche Tiefe von 20 Metern; es enthält einen geräumigen Hauptflur mit darüber liegendem Restaurationssaal, ein Parterre mit Sitz- und Stehplätzen und in drei Geschossen übereinander zwei Ranglogen und eine Galerieloge; diese Logen sind durch gesonderte massive Treppenanlagen zugänglich. Der Gesamtzuschauerraum enthält Sitz- und Stehplätze für 680 bis 700 Personen.

Das Bühnenhaus ist vom Zuschauerraum durch massive Mauern und einen eisernen Schutzvorhang getrennt, und ist mit Versenk- und Schnürboden ausgestattet. Neben dem Bühnenhause, ebenfalls durch massive Mauern getrennt, liegen die Garderoben, die durch besondere von außen zugängliche massive Treppenanlagen zu erreichen sind. Der Magazinbau ist durch massive Mauern und eiserne Schiebetüren vom Bühnenhause getrennt.

Die Erwärmung der sämtlichen Räume erfolgt durch eine Niederdruckdampfheizung, deren zentraler Heizkessel außerhalb des Hauses liegt. Die Erleuchtung erfolgt durch Gas und seit dem Jahre 1903 außerdem durch elektrisches Licht; für die Bühne im Dreifarbensystem.

Die Spielzeiten dauern vom 1. Oktober bis zum Palmsonntag des darauffolgenden Jahres. Wöchentlich finden 5—7 Vorstellungen statt. Der Spielplan umfaßt große Opern, Spielopern, Operetten, Schau- und Lustspiele.

Leiter des Theater-Unternehmens ist gegenwärtig der Theaterdirektor Franz Froneck.



Das Stadttheater in Ulm.

Im 15. und 16. Jahrhundert noch erlabte sich der ehrsame Bürgersmann der freien Städte des heiligen römischen Reiches an der einfachen dramatischen Hausmannskost, wie sie ihm von den damaligen Dichtern und Spielern vorgesetzt wurde, und wir haben keinen Grund zu zweifeln, daß ihm die in stiller Klosterzelle oder traulicher Gelehrtenstube aus biblischen Stoffen zubereiteten lateinischen Mysterien, die Meistersinger- oder Fastnachtsspiele und die bald lateinischen, bald deutschen Schulkomödien, nicht ebenso trefflich gemundet haben, als so manch ein Gericht der jetzigen Bühnenschriftsteller*).

Bis zum Auftreten der englischen Komödianten am Ausgange des 16. Jahrhunderts basiert das ganze Theaterwesen auf ortsangesessenen Kräften; zu Nürnberg, Augsburg, Ulm und in anderen Städten war es „preuchlich, daß die Burger und meistersinger comödi dichten und agiren". Die „erbar gesellschaft der meistersinger" war das leitende Element jener Theaterunternehmungen, deren darstellende Kräfte aus der Mitte der Bürger sich rekrutierten.

Die Spiele waren hauptsächlich religiösen Inhalts, wahllose dramatische Bearbeitungen der Bibel, „geistliche comödias aus heilliger göttlicher geschrift und zu lob dem Allmächtigen."

Wie in Augsburg, Nürnberg und „anderer genachpartten statt" war es auch in Ulm; in der reichen, blühenden Handelsstadt entwickelte sich zeitig schon ein reges Theaterleben. In den schweinsledergebunden Pergamentfolianten des städtischen Ulmer Archivs ist davon Kunde gegeben.

Den bürgerlichen und handwerkerlichen „Schauspielern" gesellten sich die Zöglinge der lateinischen Schulen zu, welche unter Leitung der Magister anfänglich „Lateynische comedias, darinn gutt Terentianisch Lateyn" vor-

---

*) Vergl. Barthelme, Zur Geschichte des Ulmer Stadttheaters. (Ulmer Tageblatt 1896.)

kommt, aufführten. In Ulm war es vor allem Rektor Martin Balticus, der mit seinen Schülern im „Binderhof", im ehemaligen Dominikanerkloster, häufig Stücke aufführte, die er zum größten Teil selbst verfaßt hatte, natürlich in lateinischer Sprache. Bald aber setzte er sich über das bestehende Vorurteil hinweg und ließ von seinen Schülern auch deutsche Stücke „agieren", wenn auch viele kluge Leute darob die Köpfe schüttelten.

Im Jahre 1585, am 16. August, hielten es die sämtlichen Prediger und Schulmänner Ulms für „sehr disputierlich", daß die Knaben, „so prinzipaliter in lateinischen Schulen zum Latein sollen aufgezogen und angehalten werden, mit deutschen Komödien sollen beschwert werden." Der Ulmer Rat aber war einsichtig genug, noch im nämlichen Jahre zu erlauben, daß auch deutsche Komödien aufgeführt würden.

Während Balticus seine Komödien im Gymnasium selbst oder im alten „Binderhof" darstellen ließ, führte der nachherige Rektor Merk, gleichfalls ein warmer Fürsprecher des deutschen Schuldramas, seine Stücke nur in dem von Jos. Furtenbach 1641 neuerbauten Theater im „Binderhof" auf.

In ungetrübter Einträchtigkeit sorgten Bürger, Handwerker und Gymnasiasten lange nebeneinander für das ziemlich stark entwickelte Komödienbedürfnis ihrer Nächsten, bis endlich im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts sich ein gewaltiger Umschwung in den bestehenden Theaterverhältnissen vollzog. An Stelle der „komödienspielenden" Schüler, Bürger und Handwerker traten zünftige Schauspieler, die von jenseits des Kanals nach Deutschland herüberkamen und gemeinhin unter dem Namen „Englische Komödianten" bekannt sind. Zwar hatten sich vor ihnen schon deutsche, italienische und sogar französische Wandertruppen in Ulm versucht, ohne indes festen Boden gewinnen zu können. Nur die Engländer vermochten in deutschen Landen heimisch zu werden, wozu vornehmlich der Umstand beigetragen haben mag, daß sie aus einem glaubens- und sprachverwandten Lande kamen, wo schon seit einem Jahrhundert Berufsschauspieler bekannt waren. Welchen nachhaltigen Eindruck sie durch die Vereinigung schauspielerischer, musikalischer und seiltänzerischer Künste auf ihr Publikum und das Volk überhaupt zu üben vermochten, davon zeugt die Benennung

„englische Reiter", welche heute noch im Schwange ist und auf die „fahrenden Spieler" allgemein angewendet wird. In der Kunst der Darstellung waren sie den braven deutschen Dilettanten weit voraus; ihre Vorführungen erfreuten sich darum beim Volke gleich von vornherein der größten Gunst. Selbst der Umstand, daß ihre Sprache in Deutschland nicht allgemein verstanden wurde, tat dem Beifall keinen Abbruch. Die derben Späße des Pickelhärings, des „Urahns", unseres heutigen Hanswursts oder Kasperls, vermittelten schon das rechte Verständnis und sorgten für den nötigen Lachzündstoff, zumal sie von entsprechender Gebärde und Aktion begleitet wurden.

Diesen „Engellendern", auch „Niderlender" geheißen, begegnen wir in Deutschland zuerst im 16. Jahrhundert. Im Jahre 1594 treffen wir die Engländer auch in Ulm, dessen reichentwickeltes Theaterleben auf die fahrenden Spieler große Anziehungskraft üben mochte. Bald war diese Stadt bei den fremden Gesellen so beliebt, wie keine zweite Süddeutschlands. Zum ersten Mal tauchen sie in den Augustprotokollen des Jahres 1594 auf, wo unterm 16. August folgender Eintrag gemacht ist: „Den Niderländischen comedianten und springern ist für dißmal etwas zu agieren abgeschlagen." In der Sitzung vom 21. August wurde ihnen indes auf erneutes Ansuchen zu spielen erlaubt: „Den Niderländischen comoedianten welche heut wider angehallten haben, soll gesagt werden, wie sie biß sontag allhie verharren mögen, so soll jnen alsdann jre comoedias zu hallten erlaubt sein, doch das sie von ainer person nicht mehr dann ain pfenning nemmen." Am 23. August wurden ihnen noch einige Spieltage zugegeben. Wie aus einem Protokoll vom 14. März 1597 zu entnehmen ist, spielten die Engländer auf dem „schuehaus", dem „Schuhhaus", das im Jahre 1536 erbaut wurde und in dessen Erdgeschoß die Schuhmacher ihre Waren feilboten.

Die zahlreichen urkundlichen Rathausberichte bis zum Jahre 1618 weisen den Komödianten stets das „schuochhaus", „schuehaus", „zum agieren jrer vorhabende comoedias" an. Der Ausbruch des 30jährigen Krieges zwang natürlich die Engländer, Schwaben zu verlassen; um 1630 verschwinden sie an den deutschen Fürstenhöfen und bis zum Jahre 1650 ist von ihnen nichts mehr zu hören.

Wenige Jahre nach dem westfälischen Frieden erscheinen sie dagegen wieder auf der Bildfläche; doch haben wir in diesen „Engelländischen comedianten" nun vorzugsweise deutsche Truppen vor uns, die nur den alterprobten Namen als Aushängeschild weiterführten. Denn, als während des dreißigjährigen Kriegsunwetters der Nachschub aus der Heimat aufhörte, wurden auf den alten englischen Stamm deutsche Reiser gepfropft, um ihn lebensfähig zu erhalten. Am 21. Juli 1651 „wurde den Engellendischen Komoedianten vergönnt, morgen mittwochs vnd künftige Wochen am montag, dienstag und mittwoch zu agieren und von einer person 6 kr., aber mehrers nit, zu nemmen."

Diesmal spielten sie nicht mehr wie vordem auf dem „Schuhhaus", sondern auf dem 1641 erbauten Furtenbachschen „theatrum im Binderhoff".

Das Repertoir der Engländer enthielt u. a. verkürzte oder sonstwie zurechtgestutzte Werke des großen Briten Shakespeare und seiner Zeitgenossen, Pickelhäringspiele und später auch Molièresche Komödien. Daß die Aufführung dieser „unbiblischen Stücke" sich im Anfang nicht so ganz glatt abwickelte und namentlich bei „den Moralwächtern" manch Ärgernis erregte, ist ohne Zweifel anzunehmen. Die Spielleute mußten sich darum des öfteren auch dazu verstehen, „comoedias und tragoedias aus göttlicher schrifft zu agieren und gottloß und unbescheidener Ding darunter sich zu enthalten". Verschiedentlich wird ihnen die Spielerlaubnis auch abgeschlagen, weil es eine „buhlerische fabul" war. Die altreichsstädtische Zensurjustiz Ulms mag manch Stücklein geliefert haben, an dem sich heutzutage übermäßig vorsichtige Gemüter baß erfreuen möchten.

Ein untadeliger Inhalt war also ein Haupterfordernis für die behördliche Genehmigung zur Aufführung des Stückes; wer sich dagegen verfehlte, wurde häufig mit „gesenckhans angefaßt", wie beispielsweise der Schreiner Einsinger, der 1598 in den Turm gesetzt wurde, weil er ohne Erlaubnis in seinem Hause Komödie spielen ließ.

Da das mittelalterliche Drama aus dem lateinischen Gottesdienste der katholischen Kirche heraus sich entwickelte und diese seine Abstammung auch in der Sprache nicht verleugnete, so lehnte sich noch lange, nachdem die

Spiele aus geistlichen Händen in die von Laien übergegangen waren und das Anwachsen derselben eine Verlegung des Schauplatzes aus dem Innern der Kirche auf den Kirchhof, später auf den Marktplatz und endlich in eigene Häuser gebot, die Spielzeit an die kirchlichen Zeiten an. Der Spieltag war darum der Sonntag, später auch der Montag, und endlich ward es Brauch, auch an den übrigen Werkeltagen in die „Komödie" zu gehen, wenn eine solche da war. Auch die anfänglich übliche Weihnachts-, Fastnachts-, Oster- und Pfingstzeit wurde nicht mehr streng eingehalten; man spielte, wenn sich Gelegenheit darbot und ein hoher Rat es erlaubte. Die Ankündigung der Stücke erfolgte durch Umzug der Schauspieler mit der Trommel. Diese Gepflogenheit hat sich bis in unsere Zeit herübergerettet; auf dem Lande ist es bekanntlich heutzutage noch Brauch, daß die Komödianten das Publikum mit Paukenschlag und Trommelwirbel auf die bevorstehenden Genüsse vorbereiten. Der Beginn der Vorstellung war in Ulm gewöhnlich nach Ende des Nachmittagsgottesdienstes angesetzt, zu der Zeit, da man die „Türkenglocke" läutete, also 3 Uhr. Am 3. Juni 1602 mußten die Engländer „gleich zu zwölf anfahren" und sollten „über drey uhren wegen der predigt nit bleiben". Den Komödianten dagegen, die am 30. Juni 1651 „sich anerbotten, morgen nach der abendpredigt einem Ers. Rath zu eren eine comediam zu presentieren", wurde angezeigt, „ein Ers. Rath wolle gestatten, daß sie morgen auff bemelte Zeit noch einmal agieren mögen; sie sollen es aber also anstellen, daß es sich nicht lang in die nacht verweyle."

Am Sonntag spielte man für das Volk, am Montag „vor ersamen leutten, so ihnen der Kopf nicht allzuviel Beschwer machte". Der Eintrittspreis, für den man sich einen solchen Genuß erstehen konnte, betrug anfänglich einen Pfennig, später einen, dann deren zwei, endlich einen halben Batzen und im Jahre 1651 sechs Kreuzer.

Der Truppe übrigens, die am 8. August 1614 in Ulm spielte, scheint der Preis von zwei Kreuzern etwas gar wenig gewesen zu sein, doch wurde den Spielern „beditten, daß sie mehr nit als zween Kreuzer nemmen, es were denn, daß einer mit gutem willn etwas weiters gebe".

Im Jahre 1651 wird berichtet, daß für den Rat 4 „Schranden" (Bänke) auf jeder Seite unbesetzt bleiben mußten. Von diesen Freiplätzen

durften die Spieler „überall nichts erfordern, noch nemmen;“ doch scheinen diese sich nicht immer darnach gerichtet zu haben, denn einmal ist „bericht einkommen, daß sie von den stuel und den schranden auch gelt nemmen“, worauf „jnen solches untersagt und befohlen worden, künftig von denselben gar nichts zu erfordern“.

Neben den Freiplätzen hatten sie noch eine weitere Vergünstigung, das war die sogenannte „Ratskomödie“, die von den Spielern aus Erkenntlichkeit für die gewährte Spielerlaubnis dem Rat als Separatvorstellung angeboten wurde.

„Den comoedianten, welche (am 30. Juli 1651) sich anerbotten, morgen nach der abendpredigt einem Ers. Rat zu ehren eine comoediam zu presentieren, ist anzuzeigen, ein Ers. Rath wolle geschehen lassen, daß sie morgen noch einmal agieren mögen.“ Der Rat konnte natürlich so viel Vergünstigung nicht über sich ergehen lassen, ohne sich zu revanchieren; als Gegenleistung gewährte er entweder noch einige Vorstellungen oder er machte eine „Verehrung“, d. h. er ließ den Komödianten aus dem Stadtsäckel eine Gratifikation auszahlen, so daß solch eine Ratskomödie eigentlich ein gutes Geschäft war, nach unsern modernen Begriffen etwa eine „Benefizvorstellung für die ganze Gesellschaft.“

Über die damaligen Schauplätze in Ulm liegt genaue Kenntnis vor. Das „Schuhhaus“, die jetzige Stadtbibliothek, erbaut 1536—1538, wurde schon des öfteren genannt, auch das Theater im „Binderhof“ (jetziges Katharineninstitut), wo Rektor Balticus seine Schulkomödien aufführte; ebenso wurde das an dessen Stelle erbaute Furtenbachsche Theater erwähnt, das dem Rektor Merk den Schauplatz für die Aufführungen mit seinen Schülern abgab. Zuweilen wurde außerdem auch im „Neuen Bau“ gespielt; so erhielt 1617 der lateinische Präzeptor die Erlaubnis, die Tragödie vom Untergang Sodomä und Gomorrhä daselbst zu agieren, wofür ihm ex aerario 50 fl. verehrt wurden; „sollen aber mit dem feuer gewahrsam umgehen“, fügte der fürsichtige Rat der Erlaubnis bei. Im Jahre 1639 spielte der „Fundenvater“ mit den „Fundenkindern“ während der Weihnachtsfeiertage auch im „Fundenhaus“ gegenüber dem Gänsthor, früher Mondhof genannt. In späteren Zeiten wurde das „Wagenhaus“ vor-

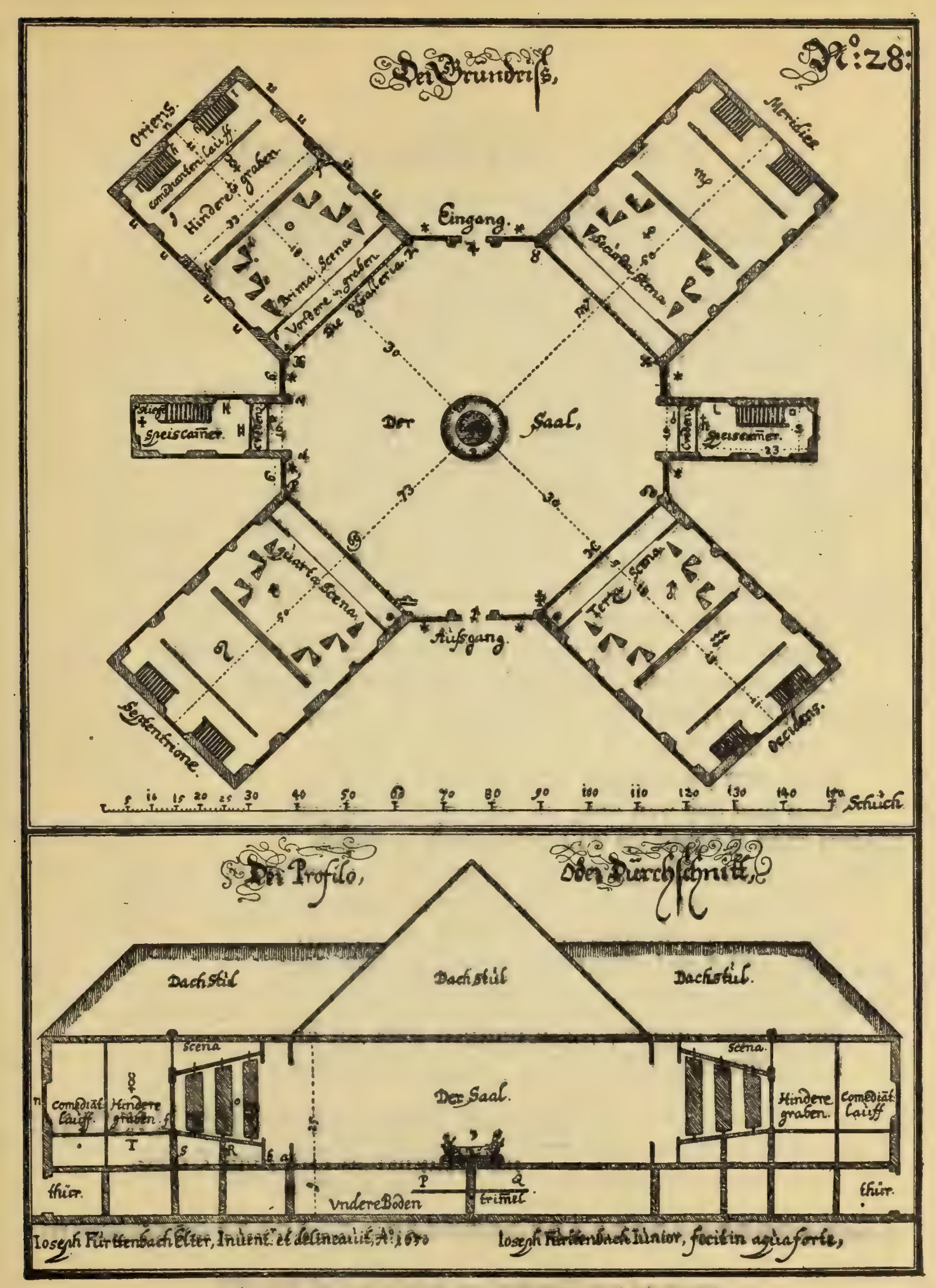
nehmlich als Theater benützt und bis zum Jahre 1780 als solches beibehalten, wo an seiner Stelle dann das jetzige Stadttheater gebaut wurde.

Ein Bau des Komödienhauses in Stockwerken oder Rängen war damals unbekannt; nicht einmal eine amphitheatralische Anordnung der Plätze dürfen wir annehmen. Die Zuschauer saßen eben in einem Saale ganz parterre. Furtenbachs Theater dagegen zeigte allmählich aufsteigende Sitzreihen. Sonst war die Bühne äußerst primitiv; sie stellte sich als ein fliegendes Brettergerüst dar, das auf- und abgeschlagen wurde. Die Stadt gab die Bretter dazu; die Spieler hatten dieselben zu bezahlen und das Auf- und Abschlagen selbst zu besorgen. Im Jahre 1614 am 17. August baten die englischen Komödianten, ihnen die Kosten nachzulassen, worauf hin verfügt wurde: „Die Engellender, so allhier agiert, sollen des unkostens, so über abbrechung ihres gerüsts gehen wjrdt, überhoben verbleiben; und dasselbe durch eines Ersamen Raths leuth wider abgebrochen, und die britter, welche darbey zerschnitten werden müssen, ohne alle entgeltnuß oder bezahlung derselbigen, wider angenommen werden."

Die Bühne war mit Teppichen behängt; Kulissen waren unbekannt; dagegen gab es Versatzstücke und Maschinerien. Die Spieler, anfangs Männer und Kinder, später auch Frauen, saßen auf der Bühne, vor dem Gerüste drängte sich das Volk. Die Hölle entsandte Dampf und Lohe; Ruhestörer wurden von den entlarvten Teufeln in die Hölle geworfen.

In Furtenbachs des Älteren „Mannhaften Kunstspiegel" vom Jahre 1663 befindet sich eine eingehende Beschreibung des von ihm erbauten Theaters für die Schulkomödien. Wir können dieses Furtenbachsche Theater das erste Ulmische Komödienhaus nennen, da es eigens zum Zwecke des Komödienspielens erbaut wurde. Weil es der Beschreibung zufolge mit allen theatralischen Erfordernissen der damaligen Zeit aufs reichste ausgestattet war, so darf es wohl als ein Mustertheater, als einzig in seiner Art bezeichnet werden.

Das Theater entstand im Jahre 1641 aus einer Kornbühne und wurde am 17. August desselben Jahres durch Rektor Merk mit seinen Studiosis eröffnet. Gespielt wurde „die sehr anmutige und denkwürdige Tragico-Comoediam / von dem Leben und Geschichten Moysis / be-



Grundriß eines alten Theatergebäudes aus Furttenbachs Kunstspiegel 1650.

 Ernst Frensdorff, Berlin.

Theatrum oder Schawspilsaal.

OB wol in einer Statt/ die Zierden vnderschiden.
Dardurch sie wird erhebt: Jedoch der edel Friden/
Der ist das beste gut/ wann Frid ist in dem Land/
Geht alles recht daher/ in glücklichem Wolstand.
Zu Fridenszeiten wanns geschicht zu GOttes ehren
Seind Frewdenspil erlaubt/ der will es gar nit wehren
Wann man sich recht erfrewt/ nach außgestandner Noth
Wie er auch selbsten ist der Frid vnd Frewden GOtt.
Hierzu dann dienen kan ein Schawspilsaal erbawen
Nach rechter Kunst/ darauff man allerley kan schawen
Wann man versamlen will ein gantze Burgerschafft /
Ankünden/ was da sey der Gsatzen safft vnd krafft.
Wenn man sich üben will in Fechten vnd in Springen
Im Fußturnieren/ vnd der Music lieblich singen/
Wann man in Zucht vnd Ehr stellt an ein Frewdendantz/
Das ieder in gebür nimm wol war seiner Schantz.
Wann man tractiren will die Fürstliche Personen
Nach ihren Würden/ vnd den vncosten nit schonen
Das alles sey bequem/ recht vnd wol zubereit/
Was nun gehören mag zur köstlichen Mahlzeit.
Wann man Comoedien will halten vnd darinnen
Aufführen was Vernunfft deß Menschen mag ersinnen/
Das man vor Augen stell/ wie es im Leben geh/
Was langst geschehen ist/ als ob es ietz gescheh/
Ein solchen Schawspilsaal den Menschen zuerlaben /
Zu edler Fridenszeit/ kan man allhie wol haben /
Wie solcher künstlich sey zu machen was zur sach
Wird dienen/ zeiget an Herr Joseph Furttenbach.

M. Jacob Honold der Elter Prediger
im Münster zu Vlm/ vnd Profess.
bey der Schul.

Gedicht auf einen Theatersaal aus Furttenbachs Kunstspiegel 1650.

sonders von der Außführung deß Israelitischen Volks auß der Dienstbarkeit Egypti / u. s. w. mit 120 Personen in zubringung 6 Stundzeit / neben drei Hauptverwandlungen." Neun Jahre später, 1650, wurde das Theater, das wohl nur als ein mißglückter Versuch zu betrachten ist, von Furtenbach umgebaut und verbessert und sodann „zum andernmal nach vollendetem Friedensfest" am 2. September 1650 eröffnet, allwo „vom Zustand und und Beschaffenheit der alten Christlichen Kirchen / unter Regierung der Römischen Kaysern / Cari, Diocletiani, Galerij, Constantij, Maxentij, Constantini des Grossen etc. mit 5 Verwandlungen (und 80 Personen 6 Stunden lang) also anmüthig und holdselig agiert wurde, das noch alleweil ein gantze Commun wol darvon zu reden hat."

Auf dieses zweite verbesserte Theater bezieht sich Furtenbachs Beschreibung. Es war 170 Werkschuh lang, 45 breit und 30 hoch (das ältere maß bloß 136 bezw. 37 Schuh). Das Gerüst oder die „Brucken", für die Spieler nahm 60 Schuh ein; im Zuschauerraum standen 40 amphitheatralisch angeordnete Bänke, jede 37 Schuh lang und 1¼ Schuh breit, die Platz für 800 Personen gewährten. Außerdem waren in den Gängen zu beiden Seiten Stehplätze für 200 Personen, so daß das Theater rund 1000 Personen zu fassen vermochte. Bühne und Zuschauerraum waren durch einen 10 Schuh breiten und 7 Schuh tiefen „Graben" getrennt; hart vor den Bänken war das „Vorläubelein", ein besonders bevorzugter Platz. „Daselbsten sollen 16 wolgeordnete Sessel gesetzt / damit die Principales, sampt dero Frawenzimmer / so wol die junge Herrschafft / allda rechten Platz haben / der Comoedie zuzusehen." Der breite Graben diente nicht bloß zur Aufnahme der Musiker, sondern er war hauptsächlich ein „Vorwerk", damit die wundersame / zum Teil musterhaffte Leuth / nicht so gar nahent zu der Scena gelangen." Auch hatte er noch eine andere uns ganz fremd gewordene Bestimmung. Man bekam nämlich vor jedem Akt einen ganz anderen Vorhang zu sehen, der, wenn das Spiel anging, nicht aufgezogen, sondern wie in den Theatern der Alten, herabgelassen wurde. Alle diese Vorhänge fielen ins Orchester, so daß hier bisweilen drei, vier, auch fünf Vorhänge aufgestapelt waren. Die Vorhänge selbst waren mit anmutigen perspektivischen Aussichten auf Paläste, Städte und Gärten be-

malt. Von diesen wurde der schönste beim Anfange des Schauspiels gebraucht und unter Pauken- und Trompetenschall herabgelassen. Dies machte nach Furtenbachs Versicherung immer große Wirkung. Zu beiden Seiten des Zuschauerraums waren Fenster, die bei Beginn der Vorstellung verhängt wurden; für die Beleuchtung des Theaters sorgten 50 Lampen. Die Einrichtung ließ drei Verwandlungen, also 4 Szenerien, zu; die erste zeigte einen Lustgarten, die zweite ein Feldlager, die dritte „thut den Berg und Fölsen gleichsehen". An Wolken unterschied man viererlei; den „ersten Wolcken, darinnen drey Engel sitzen können", den „andern Wolcken, der durch ein Schöpfbrunnen Zug heruntergelassen wird", den „dritten Wolcken, ein person in solchen herunter zu bringen"; den „vierten Wolcken, so die Herrlichkeit des Bergs Sinay fürbilden thut".

Auch die Meereswogen waren in vierfacher Ausstattung da: „die erste gar stille, die ander schiebende, die dritte ungeheure, die vierdte uffrechtstehende, darinnen man den Pharao sambt seinem Heer mit großem Geschrey, auffhebung dero Händ vnd Köpff erschröcklich vertrinken sahe."

Dieses Ulmische Komödienhaus war wohl anfänglich nur für die Aufführung der Schuldramen bestimmt, wie sich aus einigen Stellen des „Mannhaften Kunstspiegels" entnehmen läßt; aber bald nach der Umbauung desselben im Jahre 1650 finden wir auch die Engländer daselbst.

Wie lange das Theater im „Binderhof" bestanden hat, ist nicht anzugeben; im Jahre 1699 wird dasselbe zum letztenmal erwähnt in einem handschriftlichen Eintrag: „im May haben fremde Komödianten etlichemal im Binderhof gespielt." 1712 wurde noch einmal im „Schuhhaus" gespielt; vom Jahre 1712 ab wird stets das „Wagenhaus" genannt, so daß wir als den Kunsttempel der nächsten 69 Jahre diesen Ort betrachten dürfen.

Von den aufgeführten sechs Örtlichkeiten: Binderhof, Furtenbachsches Theater, Schuhhaus, Neuer Bau, Fundenhaus und Wagenhaus (manchmal auch Kutschenhaus genannt), wo zeitweilig die dramatische Muse eine gastliche Freistatt fand, hat insbesondere die zuletzt Genannte eine weitergehende Bedeutung genommen.

Bis zum Jahre 1780 aber behalf man sich mit dem primitiven Wagenschuppen; endlich aber entschloß man sich, die Remise niederzulegen und an

ihrer Statt ein neues, geschmackvolles Theater zu bauen, das jetzige Stadttheater. In der Ulmer technischen Chronik von 1781 heißt es:

„Der Plan und Riß zu dem neuerbauten fürtrefflichen Schauspielhause samt der inwendigen Einrichtung wurden von dem herzoglich württembergischen Premiermaschinisten Keim verfertigt, und unter Oberaufsicht, Direktion und Betriebsamkeit des verdienstvollen Herrn Albrecht Friedrich v. Baldinger des Rath- und Bauherrn stieg der Bau seit dem November vorigen Jahres (1780) zu einer bewundernswerten Vollkommenheit. Die Länge des Gebäudes beträgt 155, die Breite 45, und die Höhe desselben 32 Schuh. Es hat nebst einem geräumigen Vestibül (oder Vorsaal) Parterre und Orchester, zwei Ranglogen, ein Amphitheater und eine Galerie, wo man überall mit einem Blick das Theater übersehen kann, und dann sind außer einem großen Magazin noch verschiedene Zimmer zur Bequemlichkeit für die Schauspieler bestimmt. Um aller Gefahr ausweichen zu können, ist das herrliche Gebäude mit sechs Eingängen versehen. Das Portal ist von korinthischer Architektur und oben drüber das Wappen von Ulm in Bronze, die Fama und einen Genius zur Seite habend, die Pfeiler und Brüstungen der Bogen sind nach dem neuesten besten Geschmack gebaut. Dem ganzen schönen und soliden Gebäude geht nichts ab, was Pracht, Zierde und Bequemlichkeit erheischt. Überhaupt wird jeder unparteiische Kenner gestehen müssen, daß das Ulmer Schauspielhaus zu den vorzüglichsten Schauspielhäusern gezählt werden dürfe.

Die Malerei des mit Kunst und Geschmack gearbeiteten Vorhangs ist allegorisch und von dem in der herzoglich württembergischen Militärakademie durch den berühmten Guibal gebildeten Hof- und Theatermaler Heideloff verfertigt. Die Büste des Thespis, von Genien bekränzt, die Philosophie ernsthaft, nachdenkend, mit der linken Hand auf die Büste des Erfinders der Schauspiele und mit der rechten auf ein offenes Buch zeigend, unterredet sich mit der Person, die Ulm vorstellt, von der Theorie der Schauspiele und ihrem Nutzen; Thalia, durch eine Maske kennbar, in deklamatorischer Attitude; Melpomene in der Stellung sich zu entleiben; die Tanzkunst mit der Handpauke die Mensur gebend; die Dichtkunst voll Begeisterung schreibend; die Fama, ihr zur Seite stehend, sind die Hauptfiguren des Hintergrundes.

Der Flußgott in Gesellschaft einer Flußnymphe, der seine Urne über einen Adler ausgießt und zu seinen Füßen einen Roßschweif und einen Turban hat, ist eine allegorische Vorstellung der Donau, die durch das Deutsche Reich bis in die Türkei strömt. Merkur schwebt in der Luft zum Zeichen der hier blühenden Handlung. Dies sind ungefähr die Hauptfiguren des Vordergrundes.

Das Theater selbst kann durch die künstlichsten Maschinen mit einer fast unglaublichen Geschwindigkeit neunmal verändert werden.

Die Vorstellungen derselben sind folgende: 1. eine Stadt von verschiedener Bauart, deren Perspektive das Auge ungemein täuscht; 2. ein Dorf, voll Wahrheit; 3. ein Wald mit Bäumen und Gebüschen von verschiedener Art; 4. ein Spaliergarten mit Bogengängen und einem Rondell, der die reizendste Aussicht gewährt; 5. ein tapeziertes Zimmer mit Gemälden und Möbeln, ganz Natur; 6. ein Gefängnis, ganz gefängnismäßig; 7. eine Bauernstube; 8. ein Lager.

Die sämtlichen Dekorationen und Maschinen, wie auch die schönste Einrichtung der Illumination, sind unter der Direktion des Premiermaschinisten Keim angeordnet und erstere von den besten Theatermalern in Stuttgart verfertigt und gemalt worden."

Dieses Theater nun wurde am 20. November 1781 von der berühmten und auch in Ulm aus frühreren Jahren bestens bekannten Felix Bernerschen Schauspieltruppe, die im Jahre 1758 in Ulm zuerst aufgetreten war, mit der Oper „La belle Arsene" von Monsigny und einer Dankrede an den Magistrat eröffnet. Die Gesellschaft zählte 24 Personen; sie logierte im Wirtshause zur Stadt München, gewöhnlich „Turm" genannt. Die Turmwirtschaft scheint noch für lange Zeit die Schauspielerherberge gewesen zu sein; abwechselnd nahmen die Schauspieler auch im „Griesbad" und im „König" Absteigequartier.

Im Laufe von hundert Jahren sind natürlich häufig bauliche Umwandlungen vorgenommen. Im Jahre 1805 schon waren solche notwendig, wie aus einem in ziemlich gereiztem Tone gehaltenen Schriftwechsel zwischen der Polizeidirektion und dem Verwaltungsrat der kurpfalzbayrischen Stadt Ulm sich erkennen läßt. Die Polizeidirektion hatte nämlich durch den Bau-

inspektor Kayffer Pläne ausarbeiten lassen, ohne dem Verwaltungsrat etwas von dem beabsichtigten Ausbau zu sagen. Das mußte diesen um so empfindlicher treffen, als es bisher Regel war, daß die notwendigen Änderungen an den ihm anvertrauten Gebäuden von ihm vorgenommen wurden. Der Streit zwischen den beiden Stellen wurde wahrscheinlich durch den Umstand entfacht und genährt, daß beide sich nicht darüber klar waren, ob das Komödienhaus als ein städtisches oder ein kurfürstliches Gebäude zu betrachten sei. Merkwürdigerweise konnte man über diese Frage lange nicht einig werden, bis endlich nach mehr als einem Jahre die königliche bayrische Landesdirektion im Namen des Königs von Bayern das Theater für ein städtisches Gebäude erklärte.

Im Jahre 1838 wurde die Garderobe ergänzt. Da auch die Kulissen und Dekorationen weder auf dem Theater selbst noch in dem Magazin genügend Platz fanden, so wurde vorgeschlagen, den „Gugenhanschen Stadel" zunächst dem Theater anzukaufen, um diesem Bedürfnis abzuhelfen, wenn man nicht einen Neubau in Betracht nehme.

Das nächste Jahr brachte umfangreiche bauliche und andere Veränderungen. Um eine Vergrößerung des Orchesters bewirken zu können, wurden die Bänke um anderthalb Zoll näher zusammengerückt; die Garderobe wurde erweitert, sowie eine Öffnung in das Nebengebäude gebrochen, die heute noch besteht. Auch wurde die Grabung eines Brunnens in dem rechts gelegenen unteren Schlafsaale in Anregung gebracht, um bei Feuersgefahr erfolgreich eingreifen zu können.

Als Abschluß des Theaterumbaus wurde noch beschlossen, das Amphitheater zu einer eleganten Fondloge umzuschaffen, da Graf Wilhelm von Württemberg zum Gouverneur von Ulm ernannt worden war und eine solche Loge sich nun als Bedürfnis herausstellte. Die Restaurierung erstreckte sich auch auf die Parterresitze, die sämtlich neu angeschafft wurden. Anfänglich hatte man eiserne Sitze in Aussicht genommen; der hohen Kosten wegen entschied man sich für hölzerne.

Nach und nach erwies sich aber das Theater als zu klein. Man ging deshalb 1866 daran, den Zuschauerraum auf beiden Seiten durch Anbauten zu vergrößern, erhielt aber weder die Zustimmung des einen

Nachbars, des Kriegsministeriums, noch die des anderen, des Bäckers Fuchs, so daß man davon abstehen mußte. Das Jahr darauf scheint man jedoch ein geneigteres Ohr gefunden zu haben, denn es wird berichtet, daß die Erweiterungsvorschläge vom Vorjahre zur Ausführung gebracht wurden. In das zweite Parterre kamen nun Bänke mit denselben Polstern und Überzügen wie im ersten Parterre.

Damit hatten die baulichen Wandlungen so ziemlich ihren Abschluß erlangt. Das Jahr 1882 brachte noch das massive Treppenhaus, dessen Errichtung durch den furchtbaren Ringtheaterbrand in Wien vom Jahre vorher veranlaßt wurde, und endlich entstand in diesem Jahre ein Anbau an der nördlichen Traufseite des Hauses, der im Interesse einer Verbreiterung der Garderobenräume und der Anlage von Bequemlichkeiten für die Theaterbesucher dringend nötig war. Gleichzeitig wurde ein feuersicherer Aufgang zur Bühne geschaffen. Ein Teil des Theaterstadels erfuhr eine Unwandlung in ein Requisitenhaus, das mit der Bühne durch eine gedeckte Brücke in Verbindung gesetzt wurde.

Hand in Hand mit diesen inneren Veränderungen gingen Neuanschaffungen für die Bühne, Ergänzungen und Vermehrungen der Requisiten.

Trotz der fortwährenden Verbesserungen und Neuanschaffungen verlangte im Jahre 1841 Direktor Dardenne durchgreifende Änderungen im Theater, namentlich, so berichtet er, tauge das Podium nichts, auch sei eine orientalische Landschaft, ein orientalischer Saal und ein fürstliches Zimmer beizuschaffen und zwar durch den Maler Quaglio in München, der sich eines Weltrufes erfreue und für eine Dekoration 12 – 16 Louisdor verlange. Auch die Maschinerie sei durch Schütz in München neu herzurichten. Als ihm daraufhin der Gemeinderat erklärte, man habe kein Geld und keine zweizölligen Bohlen für das Podium, auch sei das hinfällige Wehr mit dem Fallengestell am Gögglingerthor herzurichten, da wurde Dardenne erbost und erklärte: Er habe das Theater aus miserablen Zuständen so weit gebracht, daß es sich eines guten Rufes erfreue, auch habe er neue Stücke und Opern angeschafft, die ihm viel Geld kosteten. Seine Ehre als Direktor vertrage es nicht, daß er anderen Unternehmungen nachgesetzt werde.

Am sinnenfälligsten unter den später getroffenen Neuerungen wirkt die Ausgestaltung des Zuschauerraumes. Die Wände und Decken sind in mattem Elfenbeinweiß gehalten; die Felderbegrenzungen und Füllungen weisen mehr oder minder reiche Rokokostuckzier auf. Der Plafond zeigt mit Ausnahme der beiden vorderen Eckfelder und des Feldes über der Fondloge, welche die Bildnisse von Mozart, Schiller und Lessing in von Amoretten getragenen Stuckmedaillons enthalten, eine möglichst einfache aber edle Ornamentik. Das Formenwerk der beiden Rangbrüstungen ist schwerer gearbeitet, besonders jenes der Logen. Durch diese Verjüngung des ornamentalen Beiwerks von unten nach oben wird eine Steigerung erzielt, die ganz vortrefflich wirkt, und im Zusammenhalte mit den lichten Farbentönen den Raum um vieles größer erscheinen läßt. Den Abschluß des Zuschauerraums gegen die Bühne bildet ein bronziertes Stuckportal, dessen kräftige Profilierung mit dem grobkörnigen Stuck der Proszeniumslogen dem Vordergrund den Charakter des Ruhigen, Markigen, Würdigen verleiht. Der neue Hauptvorhang, eine Meisterarbeit Metterleins in München, vermittelt in glücklichster Weise den Übergang zur Bühne; seine Farbentöne verschmelzen sich mit denen des Zuschauerraums zu einem prächtig abgestimmten rauschenden Farbenakkord.

Ansprechend, aber nicht aufdringlich und herausfordernd; so stellt sich das Ulmer Schauspielhaus von innen dar. Ein Zug der Vornehmheit ist dem Ganzen aufgeprägt, der doch wieder mit so viel Intimität untermischt ist, daß das Gefühl der Behaglichkeit sich freudig entfalten kann und daß man gern in diesen trauten Räumen weilt. Denselben gediegenen Eindruck machen die Polsterungen, sowie die behaglich eingerichteten Garderoben und Toiletten.

Es ist nur natürlich, daß in Ulm Schauspielertruppen kamen und gingen, und die Direktoren meist in rascher Aufeinanderfolge wechselten. Die Stücke, welche die wandernden Gesellschaften zur Aufführung brachten, waren auch in dem Repertoir jeder anderen Bühne enthalten. Über das letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ist das folgende in bezug auf die Direktionen und das Repertoir zu bemerken. An der Spitze des Ulmer Theaters stand 1890–1891: Direktor Hans Winter. Novitäten: „Hüttenbesitzer",

„Pension Schöller", „Einer von unsere Leut", „Maria Stuart", „Sodoms Ende", „Fidelio", „Königsleutenant", „Kean", „Austragtüberl". 1891 bis 1898: Direktor Hans Hohl. 1892–1893. Novitäten: „Johannisnacht", „Nanon", „Bauernehre", „Giroflé-Girofla", „Am Wetterstein", „Egmont", „Die berühmte Frau", „Der Vogelhändler", „Großstadtluft", „Die Kinder der Exzellenz", „Der arme Jonathan", „Die Haubenlerche", „Die diebische Elster", „Unsere Frauen", „Lucia v. Lammermoor", „Der arme Jonathan", „Nanon". 1893–1894. „Undine", „Wintermärchen", „Donna Juanita", „Bettelstudent", „Die Jüdin", „Else v. Erlenhof", „Doktor Klaus", „Cavalleria Rusticana", „Schneewittchen", „Boccaccio", „Die bezähmte Widerspenstige", „Fledermaus", „Der Fechter von Ravenna". 1894–1895. „Kean", „Sommernachtstraum", „Fidelio", „Don Carlos", „Mauerblümchen", „Narciß", „Kabale und Liebe", „Zauberflöte", „Bettelstudent", „Der Herr Senator", „Das Heiratsmahl", „Die beiden Reichenmüller", „Heimat", „Nachtlager", „Minna v. Barnhelm", „Vasantasena", „Die weiße Dame", „Othello". 1895–1896. Repertoir: „Carmen", „Lieder des Musikanten", „Hasemanns Töchter", „Hugenotten", „Raub der Sabinerinnen", „Nachtlager", „Obersteiger", „Die Räuber", „Hänsel und Gretel", „Pechschulze", „Durch die Intendanz", „Die 7 Schwaben". 1896–1897. „Undine", „Niobe", „Robert der Teufel", „Tannhäuser" u. s. w. Spielplan: „Frl. Doktor", „Großstadtluft", „Hüttenbesitzer", „Fiesko", „Graf Essex", „Das Glück im Winkel", „Die Bajazzo", „Maria Stuart", „Vogelhändler". 1897–1898. „Lohengrin", „Die berühmte Frau", „3 Paar Schuhe", „Zauberflöte", „Die Heimat", „König Heinrich", „Cameliendame", „Geheimnis der alten Mamsell", „Lucia v. Lammermoor" u. s. w. Repertoir: „Der Vogelhändler", „Troubadour", „Kabale und Liebe", „Cyprienne", „Wilhelm Tell", „Die versunkene Glocke", „Die goldene Eva", „Hans Huckebein", „Die Ehre", „Das Glöckchen des Eremiten", „Kaufmann v. Venedig", „Waldmeister", „Logenbrüder", „Vizeadmiral", „Hans Heiling", „Student v. Ulm", „Hugenotten", „Am Altar", „Donna Diana", „Im weißen Rössel" u. s. w. 1898–1899 Direktor Paul Blasch. Repertoir: „Hamlet", „Der Bureaukrat", „Dr. Wespe", „Biberpelz", „Haubenlerche", „Eva", „Jugend", „Schmetterlingsschlacht",

„Pfarrer v. Kirchfeld", „Lachende Erben", „Evangelimann", „Fuhrmann Henschel", „Puppenfee", „Maskenball" u. s. w. 1899—1900 Direktor G. R. Kruse. Repertoir: „Faust", „Tell", „Trompeter", „Zwiderwurzn", „Schatzgräber", „Amerikaseppl" (Schlierseer), „Als ich wiederkam", „Doktor Klaus", „Goldene Eva", „Egmont", „Schlafwagenkontrolleur", „Lohengrin", „Zigeunerbaron", „Sodoms Ende", „Probekandidat", „Oberon", „Stabstrompeter", „Fall Clemenceau" u. s. w. 1900—1901 Direktor G. Heinrich Robert. Repertoir: „Die Herren Söhne", „Narciß", „Das Glöckchen des Eremiten", „Der Opernball", „Faust" v. Goethe, „Die Weiber" v. Schorndorf, „Heimat", „Goldfische", „Johannisfeuer", „Spinnerin am Kreuz", „Geisha", „Philippine Welser", „Am Altar", „Hüttenbesitzer", „Othello", „Nora", „Minna v. Barnhelm", „Dame v. Maxime", „Trompeter von Säckingen", „Musketiere im Damenstift", „Lichtenstein", „Macht der Finsternis", „Student v. Ulm", „Halling", „Flachsmann als Erzieher" u. s. w.



G. R. Kruse.

In den letzten Jahren fanden gewöhnlich Samstags auch „volkstümliche Vorstellungen zu ermäßigten Preisen" statt, außerdem mehrere Schülervorstellungen (Dienstags) mit klassischen Stücken.

Gegenwärtig liegt die Direktion des Ulmer Stadttheaters, dessen Zuschauerraum jetzt 1000 Personen faßt, in den Händen Heinrich Roberts. Dieser ist bemüht, das Theater zu heben und durch sorgsame Pflege klassischer und moderner Stücke zu einer Bildungs- und Erholungsstätte für das Publikum zu machen.



Das Großherzogliche Hoftheater in Weimar.

Bereits im 16. Jahrhundert führten Schüler aus Weimar und Studenten aus Jena im fürstlichen Schlosse Wilhelmsburg zu Weimar Schulkomödien auf. Gegen Ende des Jahrhunderts erlebten diese Vorstellungen ihre letzte Blüte; neben ihnen trat jetzt die Oper auf der in der Wilhelmsburg errichteten Opernbühne hervor. Wandernde Truppen kamen nach Weimar selten; wohl aber spielte im Jahre 1738 in Hamburg eine Gesellschaft unter dem Direktor Lorenz, die sich die Bezeichnung „Hochfürstliche Weimarische Hofkomödianten" zulegte.*)



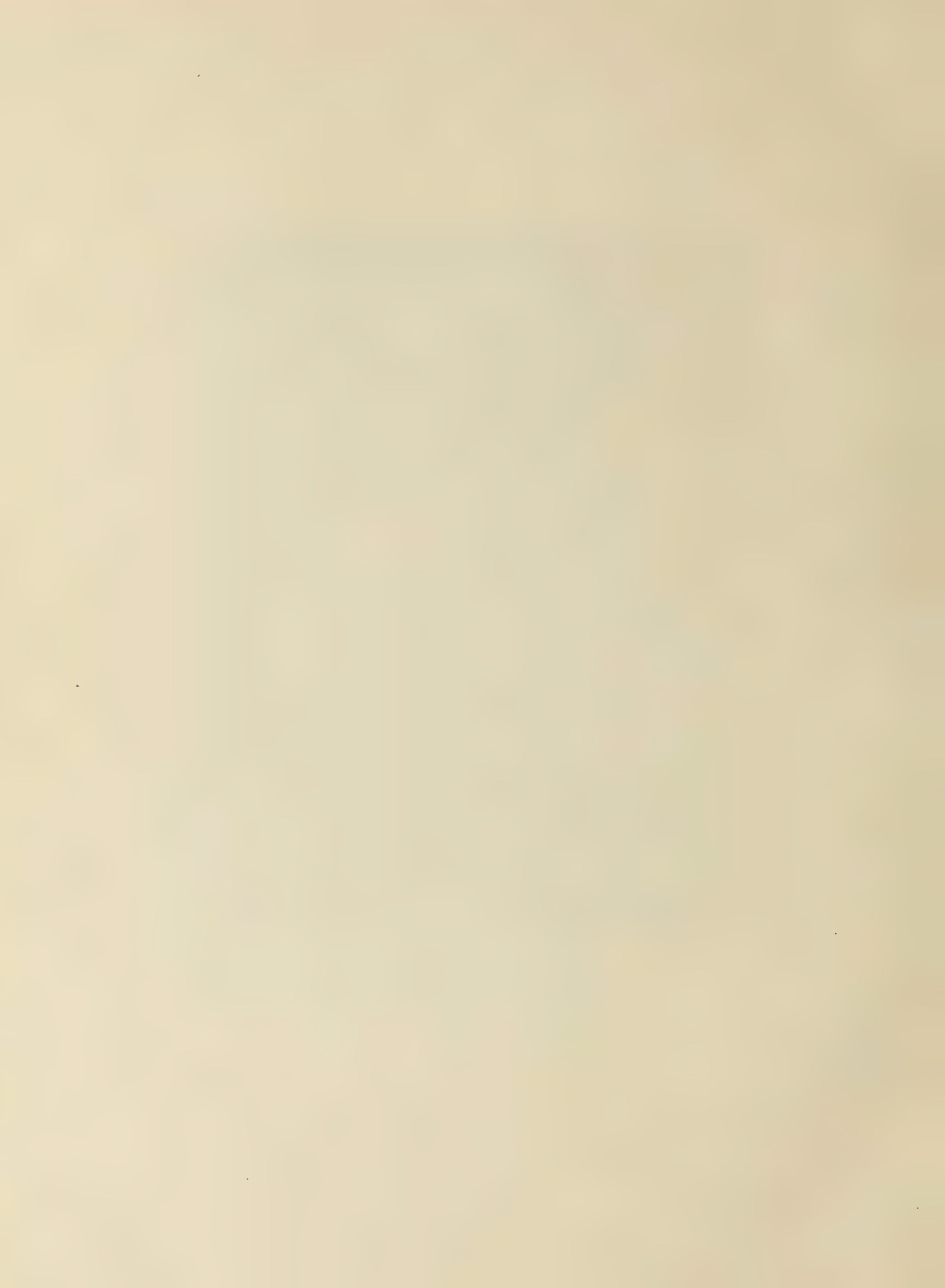
Herzogin Amalie von Weimar.

Der Aufschwung der dramatischen und theatralischen Kunst in Weimar datiert wohl eigentlich erst von der Thronbesteigung des Herzogs Ernst August Konstantin (1748–1758) her. Er berief eine Schauspielertruppe und zwar die des Prinzipals Karl Theophilus Döbbelin, der gegen eine jährliche Zahlung von 6800 Talern vom 1. November 1756 bis Ende April 1757 die Konzession erhielt. Döbbelin legte aber bald die Leitung nieder, und unter der Intendanz von Dürkheims wurde nun ein wirkliches Hoftheater gegründet.

*) Vergl. Wahle, Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung. Weimar 1852.



Büste des Herzogs Carl August von Sachsen-Weimar.
(Von Professor Joh. Götz.)
(Verlag von Egon Fleischel & Co., Berlin.)



Im Jahre 1758 schon starb der Herzog; ihm folgte sein unmündiger Sohn Karl August, und der Kaiser erklärte die erst 19 Jahre alte Mutter Anna Amalie 1759 zur Regentin und Vormünderin ihres Sohnes.

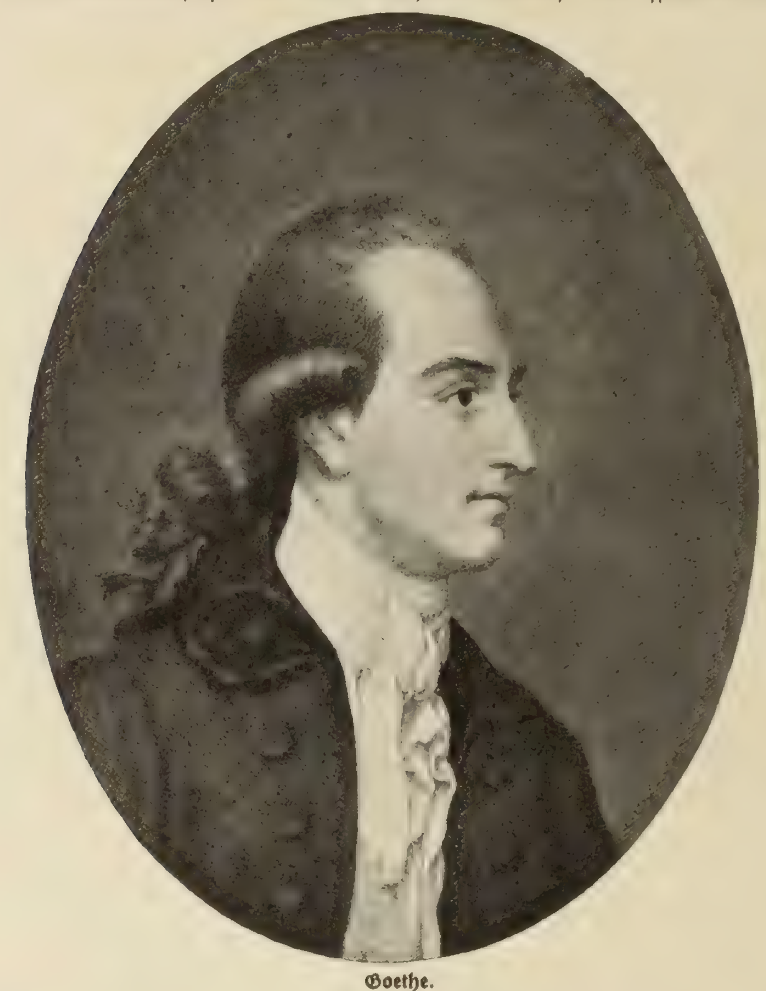
Das Hoftheater wurde aufgelöst. Erst 10 Jahre später berief die Herzogin-Mutter Anna Amalie den Direktor Koch aus Leipzig mit seiner Gesellschaft nach Weimar. An seine Stelle trat aber schon im Jahre 1771 Abel Seyler, unter dessen darstellenden Mitgliedern sich u. a. Frau Seyler, geb. Hensel, und Konrad Ekhof befanden. Nach dem Brande des Schlosses im Jahre 1774 ging die Seylersche Gesellschaft nach Gotha, wo unter Ekhofs Leitung ein Hoftheater begründet wurde.


Großherzog Karl August von Sachsen-Weimar.

Im Jahre 1775 trat Herzog Karl August selbständig die Regierung an (1775—1828). Er sorgte mit Eifer für Bildung und Wohlstand und förderte Kunst und Wissenschaft weit über die Grenze seines Landes hinaus. Unter ihm ward die Universität Jena ein Sammelpunkt der ausgezeichnetsten Gelehrten und die Residenz Weimar durch Goethes, Herders, Schillers u. s. w. Berufung bald der Musenhof jener Zeit.

Im November 1775 war Goethe nach Weimar gekommen, und mit seinem Erscheinen begann auch ein ungeahnter Aufschwung des Theaters. An die Stelle des selbstgefälligen Dilettantismus trat nun echte und wahre Kunst. Zunächst ging aus den Kreisen der besten Gesellschaft ein Liebhabertheater hervor. Herzog Karl August, sein Bruder Konstantin, auch Anna Amalie, Goethe, Herbst, Bertuch, Musäus, Korona Schröter, die Hofdamen von Göchhausen, von Wöllwarth u. a. bildeten das Personal der Bühne.

Von Leipzig gewann Goethe Fräulein Korona Schröter. Sie war am 14. Januar 1751 zu Guben geboren, gereift an Geist und Körper und viel umworben, so von Karl Wilhelm Müller, dem späteren Bürger-

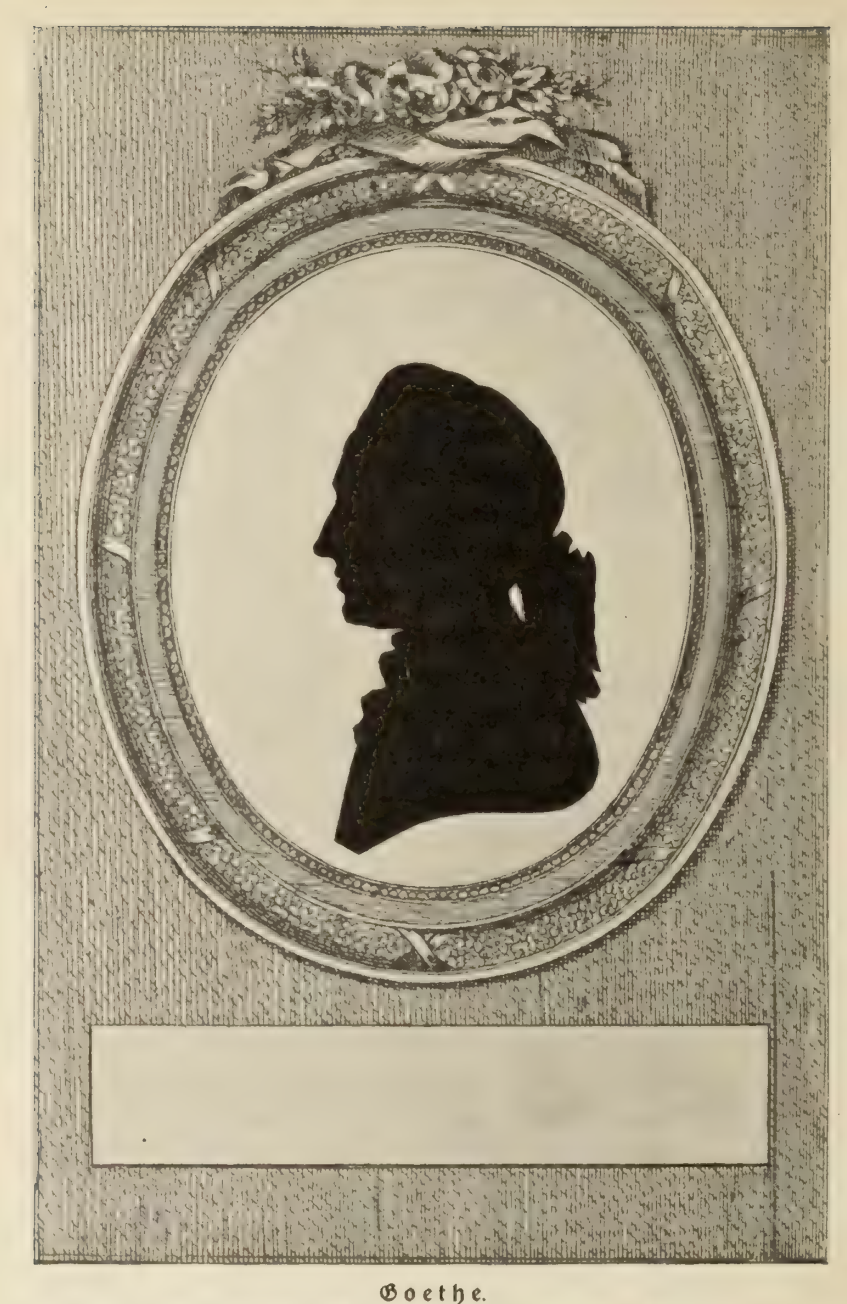


Goethe.

meister von Leipzig und dem Schöpfer der berühmten Gewandhauskonzerte. Selbst Goethe hatte sie als Leipziger Student bewundert.

Es ist eine der glücklichsten Schicksalsfügungen, daß Koronas Talent gerade in dem Augenblick nach Weimar verpflanzt wurde, als von dort aus eine neue Ära der dramatischen Kunst ihren Ausgang nahm.

Bei dem großen Brande am 3. Mai 1774 war mit dem herzoglichen Residenzschlosse auch der Theatersaal, in dem bis dahin wandernde Truppen — zuletzt die Seylersche Gesellschaft — Vorstellungen gegeben hatten, vernichtet worden. Man war genötigt gewesen, die Schauspieler zu entlassen. Aber auf die Dauer vermochte der Hof, namentlich die feingebildete und lebenslustige Herzogin-Mutter Anna Amalie, die altgewohnten künstlerischen Genüsse nicht zu entbehren, und so wurde dann zu Anfang des Jahres 1776 das „Liebhabertheater" ins Leben gerufen. Die Aufführungen fanden in einem Saale des Hauptmannschen Hauses an der Esplanade (der heutigen Schillerstraße) statt, im Sommer bei günstigem Wetter auch auf dem „Naturtheater" des Ettersburger Waldes, im Parke von Belvedere und Tiefurt. Was aber diesem Theater im Anfange fehlte, war eine gute Darstellerin bedeutender Frauenrollen, eine Künstlerin, die in jeder weiblichen Charge zu verwenden und die zugleich befähigt war, bei den intimen Hauskonzerten der Herzogin Amalie als Sängerin mitzuwirken. Wahrscheinlich war es Goethe, der seine Leipziger Freundin bei der Herzogin-Mutter und dem jungen Herzoge in Empfehlung brachte. Beide kannten die Künstlerin bereits und erteilten Goethe den Auftrag, unverzüglich nach Leipzig zu reisen und Korona eine Stellung als Kammersängerin bei der Herzogin Amalie anzutragen. Am 25. März traf er in Leipzig ein und machte der Sängerin noch am selben Tage seinen Besuch. Wie verändert standen sich beide nach siebenjähriger Trennung gegenüber! Das liebliche Mädchen war zu einem Weibe von ungewöhnlicher Schönheit erblüht, aus dem dürftigen, kränklichen Studenten hatte sich ein Mann entwickelt, der als Verfasser des „Werther" und des „Götz" schon Weltruf besaß und den nun ein Fürst seines Vertrauens und seiner Freundschaft würdigte. Der Zauber, der von Korona ausging, verfehlte auch jetzt seine Wirkung nicht. „Die Schröter ist ein Engel", so schrieb er noch am selben Abend an Frau v. Stein, „wenn mir doch Gott so ein Weib bescheren wollte, daß ich Euch könnt in Frieden lassen, — doch sie sieht Dir nicht ähnlich genug". Am nächsten Tage schrieb Goethe noch einmal an Frau v. Stein und zwar von Koronens Wohnung aus: „Ich bin bei der Schrötern — ein edel Geschöpf in seiner Art — ach wenn sie nur ein halb Jahr um Sie wäre! Beste Frau, was sollte aus der werden!"



Goethe.
Nach einer Original-Silhouette aus der ehemaligen Parthenschen Sammlung im Besitze des Herrn Schulrats Jonas, Berlin.

Am 4. April traf Goethe wieder in Weimar ein, ohne jedoch von Korona etwas anderes mitzubringen als die Zusage, sie würde nach Weimar kommen, wenn sie ihren Kontrakt mit dem „Großen Konzert“ auf solche Weise lösen könne, daß ihrem Gönner und Lehrer Hiller kein Nachteil daraus erwachse. Dies gelang ihr wider Erwarten schnell. Schon am 11. September konnte sie nach Weimar melden, daß sie sich frei gemacht habe und nun dem Rufe nach dort Folge leisten werde. Am 16. November 1776 traf sie in der freundlichen Residenzstadt an der Ilm ein. Hier ward sie bald „der Abgott des Hofes und des Publikums“. Der leidenschaftliche junge Herzog fand die Künstlerin zu seinem Erstaunen „marmorschön, aber auch marmorkalt“. Auch Goethe wurde in ihren Bann gezogen. Seine Neigung zu Frau v. Stein bewahrte ihn nicht davor, sich ernstlich in Korona zu verlieben und dadurch für sich selbst wie für die beiden Frauen einen unerträglichen Zustand zu schaffen. Korona sang in Weimar am 23. November zum ersten Male. Auf der Bühne des Liebhabertheaters debütierte sie am 9. Januar 1777 als Sophie in den „Mitschuldigen“ Goethes, der selbst die Rolle des Alcest übernommen hatte, während Musäus den Wirt, Bertuch den Söller spielte. Am 30. Januar, dem Geburtstage der jungen Herzogin Luise, wurde Goethes „Lila“ mit Korona in der Titelrolle gegeben. Auf „Lila“ folgte „Erwin und Elmire“ in der alten Fassung als „Schauspiel mit Gesang“. Korona gab die Elmire und sang das Lied „Ein Veilchen auf der Wiese stand“ in der Komposition der Herzogin Amalia. Von den vielen Stücken, in denen Korona in der Folgezeit auftrat, verdienen „Der Triumph der Empfindsamkeit“ mit dem seltsamen monodramatischen Einschiebsel „Proserpina“ und „Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen“ hervorgehoben zu werden. Bedeutsamer als die vorangegangenen wurde das Jahr 1779. Es brachte Goethe in dienstlicher Beziehung eine Fülle von Mühe und Arbeit und überdies einen ernstlichen Konflikt mit dem Herzog wegen Koronas; es fand ihn in einem seelischen Zustande, der weiter als je zuvor von jener innern Harmonie entfernt war, deren der Dichter zu ersprießlichem Schaffen bedarf — aber dennoch bescherte es ihm das reichste und abgeklärteste Werk seiner Weimarer Frühzeit die „Iphigenie“ in ihrer ersten Gestalt. Auf einer Dienstreise zwischen Straßenbesichti-

gungen und Rekrutenaushebungen wurde das Stück geschrieben. Nahe liegt es, das Urbild der Iphigenie neben der Frau von Stein in Korona zu suchen. Für die Richtigkeit dieser Annahme spricht auch das Zeugnis Reichardts, der ausdrücklich sagt, „daß die Iphigenie für die edle Korona gedichtet wurde.“ Jedenfalls entsprach keine andere Rolle so vollkommen dem ganzen Wesen der Künstlerin, wie gerade diese. Ihre Iphigenie war für die deutsche Schauspielkunst von epochemachender Bedeutung. Die erste Aufführung fand Osterdienstag, 6. April, in Gegenwart des Prinzen von Koburg statt. Goethe selbst spielte den Orest, Prinz Konstantin den Pylades, Knebel den Thoas und Seidler den Arkas. Die Wirkung des Stückes war gewaltig, „besonders“, wie Goethe in seinem Tagebuch vermerkt, „auf reine Menschen“. Korona überstrahlte alle. Noch im Jahre 1802 schrieb ein Augenzeuge jener Vorstellung (Falk) bei Gelegenheit einer Rezension: „Mit Wehmut erinnern sich die Kunstfreunde in Weimar an das schön gemäßigte Spiel einer Korona Schröter, für die Goethe ursprünglich seine Iphigenie schrieb. Das Junonische ihrer Gestalt, Majestät in Anstand, Wuchs und Geberden, nebst so vielen andern seltnen Vorzügen der ernstern Grazie, die sich in ihr vereinigten, hatten sie, wie es schien, vor vielen andern zu einer Priesterin Dianens berufen und geeignet; und in der Tat ist sie auch immer ihrem Dienste treu geblieben!“



Korona Schröter.

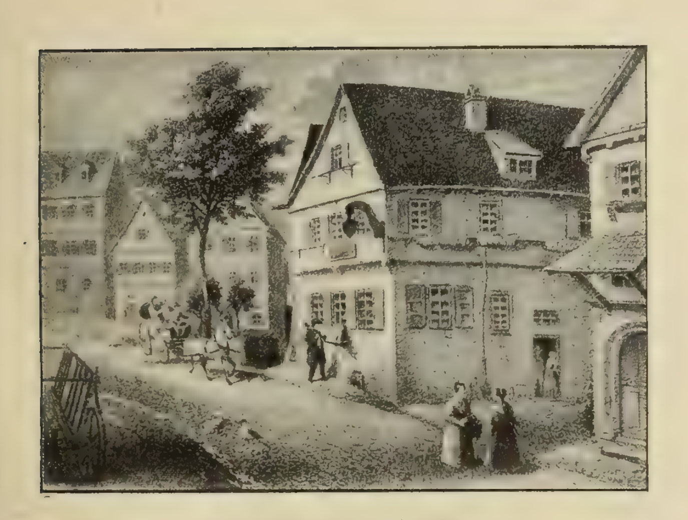
Die schöne Künstlerin ging so in der Rolle der Iphigenie auf, daß sie sogar den Schnitt ihrer Kleider von jetzt an möglichst dem griechischen Frauengewande annäherte. Eine ähnliche Wirkung wie mit dieser Rolle hat Korona nie wieder erreicht. Wie sie den Mitlebenden fortan nur noch



Schillerhaus in Weimar.



Goethehaus in Weimar.

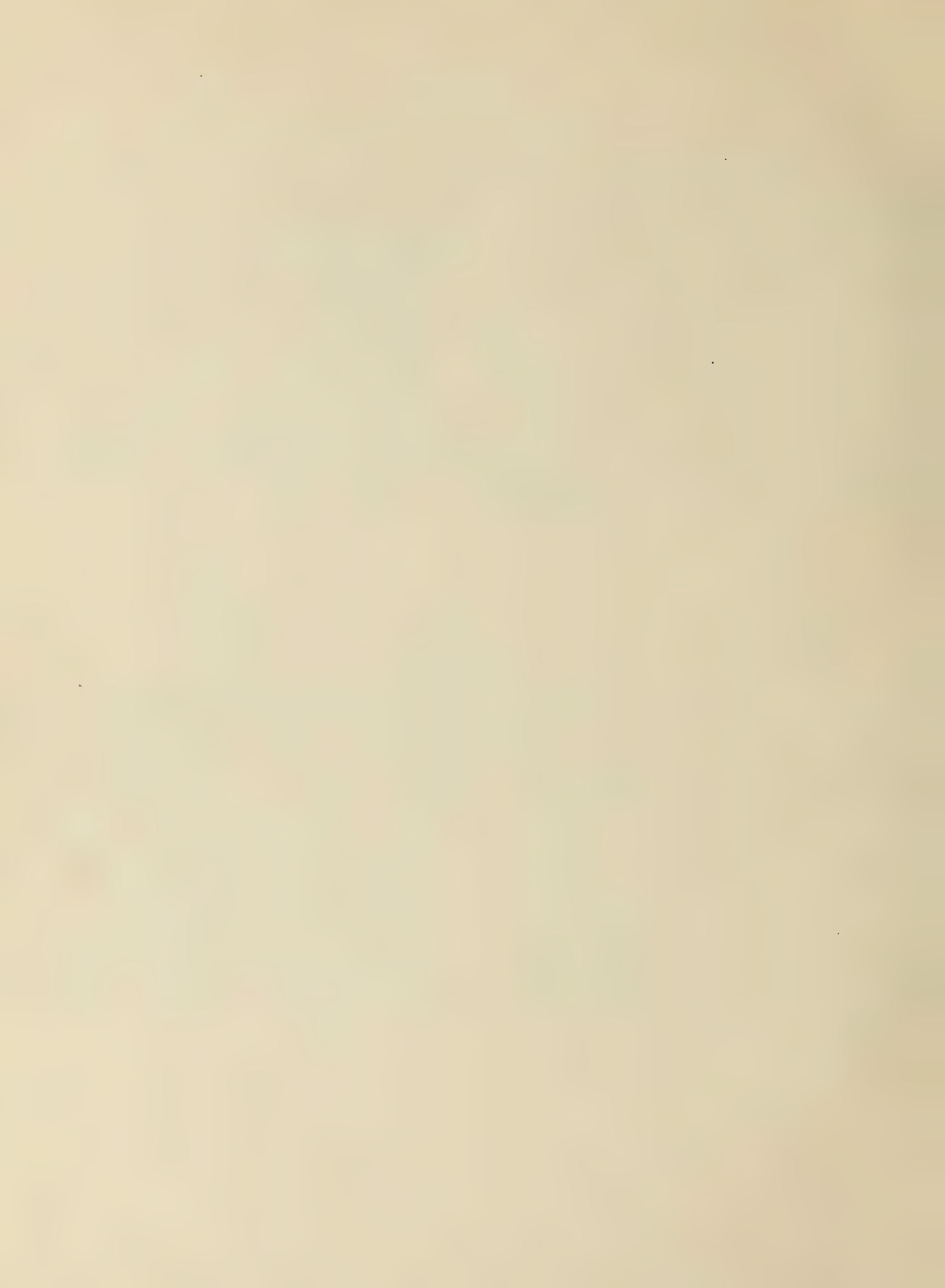


Schillers Geburtshaus in Marbach.



Schillerhäuschen in Loschwitz.

Ernst Frensdorff, Berlin.



Schluß eines eigenhändigen Briefes des Herzogs Carl August von Sachsen-Weimar.

Ernst Frensdorff, Berlin.



als Iphigenie erschien, so steht sie auch als Iphigenie vor dem geistigen Auge der Nachgebornen. Dennoch hat es ihr in der Folgezeit an andern Triumphen nicht gefehlt. So entzückte sie namentlich als Dortchen in Goethes Singspiel „Die Fischerin" das große Publikum, das sich am Abend des 22. Juli 1782 im Tiefurter Parke zusammengefunden hatte, wo das Stück „auf dem natürlichen Schauplatze" an der Ilm gegeben wurde.

Mit dem Jahre 1783 übernahm Goethe die Regierungsgeschäfte als Landesminister. Ganz natürlich hatte diese Veränderung zur Folge, daß die Liebhaberbühne*) mehr und mehr verwaiste und endlich ganz einging. Die Bellomosche Theatertruppe hielt nunmehr ihren Einzug in Weimar und erhielt einen großen Redoutensaal in der Nähe des Herzogin-Wittumspalais eingeräumt, welcher alten Beschreibungen nach auf demselben Platze gestanden hat, auf dem sich noch heute das Hoftheater erhebt. Hier wirkte Bellomos Truppe während der nächsten acht Winterhalbjahre, nachdem sie am 1. Januar 1784 ihre erste Vorstellung gegeben hatte. Sie spielte wöchentlich dreimal und bevorzugte meist das italienische Singspiel. Daneben führte sie auch Schauspiele auf, doch waren die Leistungen der Bellomoschen Gesellschaft recht armselige, so daß Goethe wenig Hoffnung für die Zukunft des deutschen Theaters hegte.

Da entschloß sich der Weimarische Hof, das Theater samt der Gesellschaft auf eigene Rechnung zu übernehmen. Die Leitung wurde, nachdem Verhandlungen mit Neumann und Bach zu keinem Ziele geführt hatten, neben mancher andern Führeraufgabe Goethe übertragen, der inzwischen, namentlich durch die italienische Reise angeregt, eine innere Wandlung durchgemacht hatte. Die Urkunde, Herzogs Karl August Resolution, die Errichtung des Hoftheaters betreffend, eigenhändig geschrieben, zwei Seiten in Quart, befindet sich im Goethe- und Schillerarchiv zu Weimar.

Im April 1791 befand sich Friedrich Ludwig Schröder, der große Schauspieler und Direktor des Hamburger Theaters, in Weimar. Mit ihm

*) Goethe schenkte nicht nur der Weltliteratur unsterbliche Werke, sondern hatte auch für das Weimarer Liebhabertheater, welches wie eine wandernde Bühne bald im Schlosse zu Weimar, bald in Ettersburg, Lauchstädt, Tiefurt, im Belvedere tagte, heitere und ernste Spiele geschrieben, wie: „Jery und Bätely," „Erwin und Elmire", „Lila", „Proserpina", „Claudina von Villa bella", „Die Empfindsamen", „Die geflickte Braut" u. a.

pflog Goethe eingehende Unterhaltungen über Theater und Schauspielkunst, und von Schröder empfing Goethe manche wertvolle Anregung. Er wünschte von Schröders streng geordneter Bühnenverfassung die Gesetze und Vor=

Mit höchster Erlaubniß
wird heute, Sonnabend den 7ten May 1791.
auf dem Hof=Theater in Weimar
aufgeführt:

Die Jäger.

Ein ländliches Sittengemälde in fünf Aufzügen vom Herrn Iffland.

Personen:

Oberförster Warberger zu Weissenberg.	Hr. Malcolmi.
Oberförsterin, dessen Frau.	Mad. Amor.
Anton, ihr Sohn, Förster zu Weissenberg	Hr. Einer.
Friedericke, Nichte und Pflegetochter des Oberförsters.	Mad. Matstedt.
Amtmann von Zeck zu Weissenberg.	Hr. Amor.
Kordelchen von Zeck, dessen Tochter.	Mlle Malcolmi.
Pastor Seebach zu Weissenberg.	Fischer.
Der Schulze zu Weissenberg.	Hr. Matstedt.
Matthes, } Jäger bey dem Oberförster.	Hr. Demmer.
Rudolph, }	Hr. Becker.
Barth, Gerichtsschreiber zu Leuthal.	Hr. Genast.
Die Wirthin zu Leuthal.	Mad. Neumann.
Bärbel, ihre Tochter.	Mlle Neumann.
Reichard, }	Hr. Becker.
Kappe, } Bauern von Leuthal.	Hr. Schütz.
Romann, }	Hr. Blos.
Jägerbursche. Bauern.	

Dem Stücke geht ein Prolog vor.

Da die Gesellschaft größtentheils neu zusammengetreten ist, so sind die Anfangsrollen nicht als Debüts zu betrachten, sondern es wird jedem einzelnen Mitgliede nach und nach Gelegenheit gegeben werden, sich dem Publico zu empfehlen.

Auf dem ersten Parterre 12 Gr., auf dem zweyten 8 Gr., auf der Gallerie=Loge 4 Gr., auf der Gallerie 2 Gr.

Anfang halb 6 Uhr.

F. J. Fischer.

schriften auf das Weimarer Theater zu übertragen und führte namentlich die Kasseneinrichtung des Hamburger Theaters in Weimar ein.

Das neue Weimarsche Hoftheater wurde aus dem Kern der Bellamoschen Gesellschaft und durch neu hinzugezogene Kräfte gebildet.

Am 7. Mai 1791 wurde es mit einem Prologe von Goethe und Ifflands „Jägern“ eröffnet.

In dem Schauspielerpersonal, zu dem Christiane

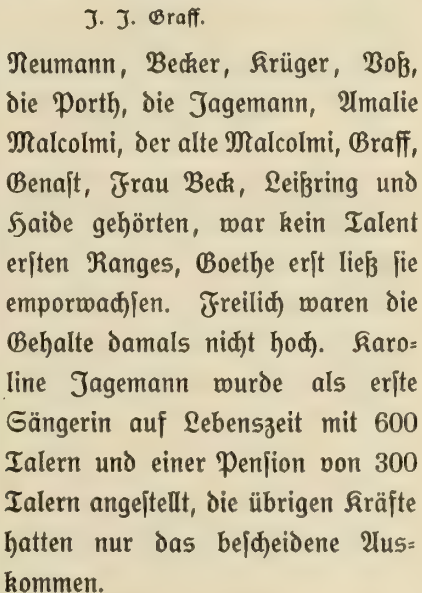


J. J. Graff.

Neumann, Becker, Krüger, Voß, die Porth, die Jagemann, Amalie Malcolmi, der alte Malcolmi, Graff, Genast, Frau Beck, Leißring und Haide gehörten, war kein Talent ersten Ranges, Goethe erst ließ sie emporwachsen. Freilich waren die Gehalte damals nicht hoch. Karoline Jagemann wurde als erste Sängerin auf Lebenszeit mit 600 Talern und einer Pension von 300 Talern angestellt, die übrigen Kräfte hatten nur das bescheidene Auskommen.

Im Jahre 1792 kamen „Clavigo“ und die „Geschwister“ von Goethe





Eduard Genast.

zur Aufführung; für die vom Hofe gehegte Vorliebe für die Oper dichtete er unter andern „Claudine von Villa bella". Unzweifelhaft stützte Goethe die Erhaltung seiner Bühne, wie die meisten Direktoren, anfangs auf die Oper.

Am 30. Mai 1792 schrieb Goethe an Reichardt: „Im ganzen macht mir unser Theater Vergnügen, es ist schon um vieles besser als das vorige, und es kommt nur darauf an, daß sie, (die Schauspieler) aus dem bequemen Schlendrian herausgebracht werden."

Gleichwohl erließ Goethe am 24. Dezember 1792 eine Aufkündignng an das gesamte Schauspielerpersonal. Eine neue Gesellschaft wurde von Goethe gebildet und ihr nach dem Muster des Meininger Nationaltheaters ein Gesetzentwurf in 17 Paragraphen unterbreitet. Goethe sagte in einem Erlaß vom 18. März 1793, „daß die hier bestehende Schauspielergesellschaft sich verpflichtet, beiliegende Gesetze zu halten und nach selbigen gerichtet zu werden, gereicht mir zu besonderer Zufriedenheit." Der Charakter der Wanderbühne war übrigens für das Weimarer Hoftheater nicht ganz aufgehoben; die Truppe spielte den ganzen Sommer im Bade Lauchstädt*) oder in Erfurt und Rudolstadt.

Die Bedeutung des Weimarschen Hoftheaters wuchs erst durch den innigen Verkehr von Goethe und Schiller.

Im Jahre 1792 wurde „Don Carlos" aufgeführt; durch die Fort-

---

*) Die Blütezeit der Lauchstädter Bühne fällt in die Jahre 1791—1811 und 1814, (wo Lauchstädt aufgegeben wurde). Bekanntlich besuchte Karl Immermann von Halle aus häufig das Theater in Lauchstädt, wo die Weimarer Hoftheatertruppe im Sommer spielte und erkannte an deren mustergültigen Vorstellungen sehr bald den hohen Wert eines guten Zusammenspiels. Erfreulich ist es, daß das klassische Theater in Lauchstädt jetzt wieder aufleben wird. Die preußische Staatsregierung hat beschlossen, das berühmte 1802 erbaute Theater, auf welchem die Weimarischen Schauspieler Goethes und Schillers Stücke aufführten, zu renovieren und die Theatervorstellungen wieder aufzunehmen. Für diesen Zweck wurden 40,000 Mark von einem Goetheverehrer gespendet, und man erhofft auch vom Goethebunde eine Förderung des Unternehmens. Das sind erfreuliche Beweise literarischer Pietät. Das Theater des zu Anfang des 19. Jahrhunderts beliebten sächsisch-thüringischen Modebades Lauchstädt, in welchem die Weimarer Hofschauspieler jährlich zwei Sommermonate spielten, hat die Erstaufführungen vieler Dramen Goethes und Schillers gesehen, und die Einnahme in Lauchstädt, wohin die Bewohnerschaft von Leipzig, Halle und Erfurt zu den klassischen Vorstellungen strömte, war so groß, daß der Weimarer Theater-Rendant den Kassenerfolg von 40 Lauchstädter Vorstellungen dem von 100 Aufführungen in Weimar gleichstellte.

schritte der Weimarischen Bühne wurde Schiller immer mehr seinen philosophischen Studien entzogen und der Dramatik wieder gewonnen.

Indes wurde bei allem Interesse für das Theater Goethe doch das Theatergeschäft allmählich verleidet. Er mochte überdies einsehen, daß trotz aller seiner Bemühungen die Bühne nicht das Ziel erreichte, welches seinem künstlerischen Genius vorschwebte. Er bat daher 1795 den Herzog, ihn von der Theaterdirektion zu entheben. Indes blieb er auf Karl Augusts Bitte im Amte, für dessen Ausübung er kein Gehalt bezog.





Goethe zu Pferde. Karl August zu Pferde.

Nach den Originalsilhouetten im Besitz von Werckmeisters Kunstverlag, Berlin W.

Eine Änderung trat aber in der Regie des Theaters ein. Die Schauspieler Genast und Schall mußten wöchentlich fortan in der Regieführung in Weimar abwechseln, denn Iffland, den man als Regisseur in Aussicht genommen hatte, ging leider von Mannheim als Direktor des Nationaltheaters nach Berlin.*)

Das Jahr 1798 wurde ein Wendepunkt in der Geschichte des Weimarischen Theaters. Goethes enge Verbindung mit Schiller und die Auf-

*) Im Jahre 1796, in den Tagen vom 28. März bis 25. April trat Iffland als Gast in 10 Vorstellungen auf der Weimarer Bühne auf. Er war der erste große Schauspieler, den Goethe spielen sah. Im Jahre 1789 war Iffland zum zweiten Male in Weimar; er spielte an acht Abenden. Der Eindruck von Ifflands Spiel auf Goethe war wieder ein gewaltiger, besonders nach der Seite hin, wie Iffland jede Rolle bis ins kleinste durch- und ausarbeitete.

führung des „Wallenstein" bezeichnete die neue, glänzende Zeit. Bereits 1797, am 9. Dezember, hatte Goethe an Schiller geschrieben: „Die Nachricht, daß Sie diesen Winter nicht zu uns kommen würden, hat unsere Schauspieler betrübt. Es scheint, daß sie sich vorgesetzt hatten, sich vor Ihnen Ehre zu machen. Ich habe sie mit der Hoffnung getröstet, daß Sie uns aufs Frühjahr wohl besuchen würden. Sehr nötig tut unserm Theater ein solcher neuer Anstoß, den ich gewissermaßen selbst nicht geben kann. Zwischen dem, der zu befehlen hat, und dem, der einem solchen Institute eine ästhetische Leitung geben soll, ist ein gar zu großer Unterschied. Dieser soll aufs Gemüt wirken und muß also auch Gemüt zeigen, jener muß sich verschließen, um die politische und ökonomische Form zusammenzuhalten. Ob es möglich ist, freie Wechselwirkung und mechanische Kausalität zu verbinden, weiß ich nicht; mir wenigstens hat das Kunststück noch nicht gelingen wollen." Und am 25. August 1798 schrieb Goethe an Schiller, mit dem er alle Gedanken austauschte: „Ich habe soeben unsern Theaterbau besucht, wo alles sehr rasch geht. In der Mitte der künftigen Woche wird die Decke fertig . . . Es wäre sehr artig, wenn Sie uns bald besuchten, wir würden manches Kapitel durchsprechen, und der Bau würde Sie des Tages ein paar Stunden unterhalten . . . ." Nach den Plänen des Professors Thouret aus Stuttgart wurde nämlich mit dem Schlosse gleichzeitig auch das alte Schauspielhaus den modernen Ansprüchen gemäß ausgebaut, und am 12. Oktober 1798 wurde die Bühne mit Schillers Prolog und „Wallensteins Lager" eröffnet. In der ersten Zeit seiner Theaterleitung ging Goethe von der realistischen Richtung der Schauspielkunst aus.



Zacharias Werner.

Ekhoff, Iffland und Schröder waren es, welche die Naturwahrheit zu künstlerischer Forderung erhoben und bei aller Verschiedenheit der künstlerischen Individualitäten eine auf gemeinsamer Grundlage psychologischer Wahrheit beruhende Schule stifteten. Später hielten Goethe und Schiller, dem herrschenden Naturalismus entgegen, in der Bühnensprache mehr auf Feierlichkeit und Würde als auf Natürlichkeit.



Pius Alexander Wolff.

Eins der besten Mitglieder des damaligen Weimarischen Theaters war Christiane Neumann, die bereits im jugendlichen Alter von 14½ Jahren den Schauspieler Becker geheiratet hatte. Sie war gleich groß im Lustspiel wie im Schauspiel; sie spielte Minna von Barnhelm und Emilia Galotti, Klärchen und Ophelia. Goethe setzte ihr später ein herrliches Denkmal in der „Euphrosyne". Goethes Reise nach Italien hatte, wie bereits angedeutet, alle seine Kunstanschauungen geläutert. Tasso und Iphigenie zeigten diese Wandlung. Auch auf das Theater und die Schauspielkunst suchte er seine neuen Kunstanschauungen zu übertragen, und eine Reaktion gegen den Naturalismus trat ein. Schillers „Wallenstein" bestimmte Goethe, die sehr vernachlässigte, ja von den vaterländischen Bühnen fast verbannte rhythmische Deklamation wieder in Aufnahme zu bringen. Nie ließ sich Goethe bei Engagements neuer Mitglieder durch Äußeres, wie eben Sympathie und Antipathie des Publikums, leiten; er sah stets nur auf die Tauglichkeit. Und Goethe hatte oft große Sorgen und Mühen, geeignete Kräfte zu finden. Aber schnell hatten sich im Laufe der Jahre bei ihm bestimmte Prinzipien als Theaterdirektor gebildet, und Schillers Urteile waren ihm dabei von großem Werte. Nach Christiane Neumann-Becker (Euphrosyne), die den

Weimarer Freunden allzufrüh durch den Tod entrissen wurde, war Karoline Jagemann, die spätere Frau von Heigendorf und die intime Freundin des Herzogs Karl August, die hervorragendste Kraft des Weimarischen Theaters. Daneben wirkte Pius Alexander Wolff und seine Frau Amalie. Wolff, der erste Tasso, wurde von Goethe als sein glänzendster Schüler bezeichnet.



Amalie Wolff.

Die Sängerin und Schauspielerin Karoline Jagemann war eine geborne Weimaranerin. In einem untertänigsten Promemoria vom 27. Januar 1797 schlug Goethe die Bedingungen ihrer Anstellung vor; sie sollte das Dekret als Hofsängerin mit Pension von 200 Rtlr. erhalten. Die Jagemann war herrschsüchtig und ränkevoll und trat eigentlich „aus dem Rahmen des von Goethe so sorgsam gehüteten Ensembles heraus. Für sie gab es bald keine Theatervorschriften- und gesetze und selbst die Größe Goethes legte ihrem rücksichtslosen Herrschergelüste keinen Zaum an."

Goethes Forderung von seinen Schauspielern war eine reine, deutliche Aussprache und wie für die Sprache gab es auch Regeln für die Stellung und Bewegung des Körpers; auch dieser sollte zum Organ eines pathetisch-deklamatorisch-rhythmischen Ausdrucks gemacht werden. Aber Unrecht ist es, Goethes Theaterschule die Vorwürfe der Unwahrheit und Unnatur zu machen. Er verlangte das, was er einmal „Kunstnatur" nennt.

Kunst und Natur sind durch eine tiefe Kluft getrennt. „Die Natur bietet nur die äußere Seite der Dinge dar; nicht diese hat der Künstler oberflächlich wiederzugeben. Von dem durch Zufall und Ungefähr beeinflußten Charakteristisch-Individuellen der Außenseite soll er in die Tiefe

Sie haben mir gestern durch
Ihr gehaltenes Spiel und Ihre
treffliche Recitation sowohl der
Monologe als auch der übrigen
schweren Stellen mir recht
große Freude gemacht. Kein
Wort ist auf die Erde ge-
fallen, und das ganze
Publicum ging befriedigt
von der Scene. Empfangen
Sie dafür meinen innigen
Dank. Sie haben einen
großen Triumph erlangt, und
dürfen nicht zweifeln, daß
Ihrem großen Verdienst um
diese Rolle auch öffentlich
vor dem ganzen Publicum
Gerechtigkeit erzeigt werden wird.

Mühe zu kosten, wie viel
es einem andern werden
Ihnen den Wallenstein
nachzuspielen, und nach
dem Beweiß, den Sie
gestern von Ihrer Herrschaft
über Sie selbst abgelegt,
werden Sie bei künftigen
Vorstellungen Ihre Kunst
gewiß noch vollkommner
entwickeln.

Ganz der Ihrige
Schiller

Jena 3 Febr.
1799

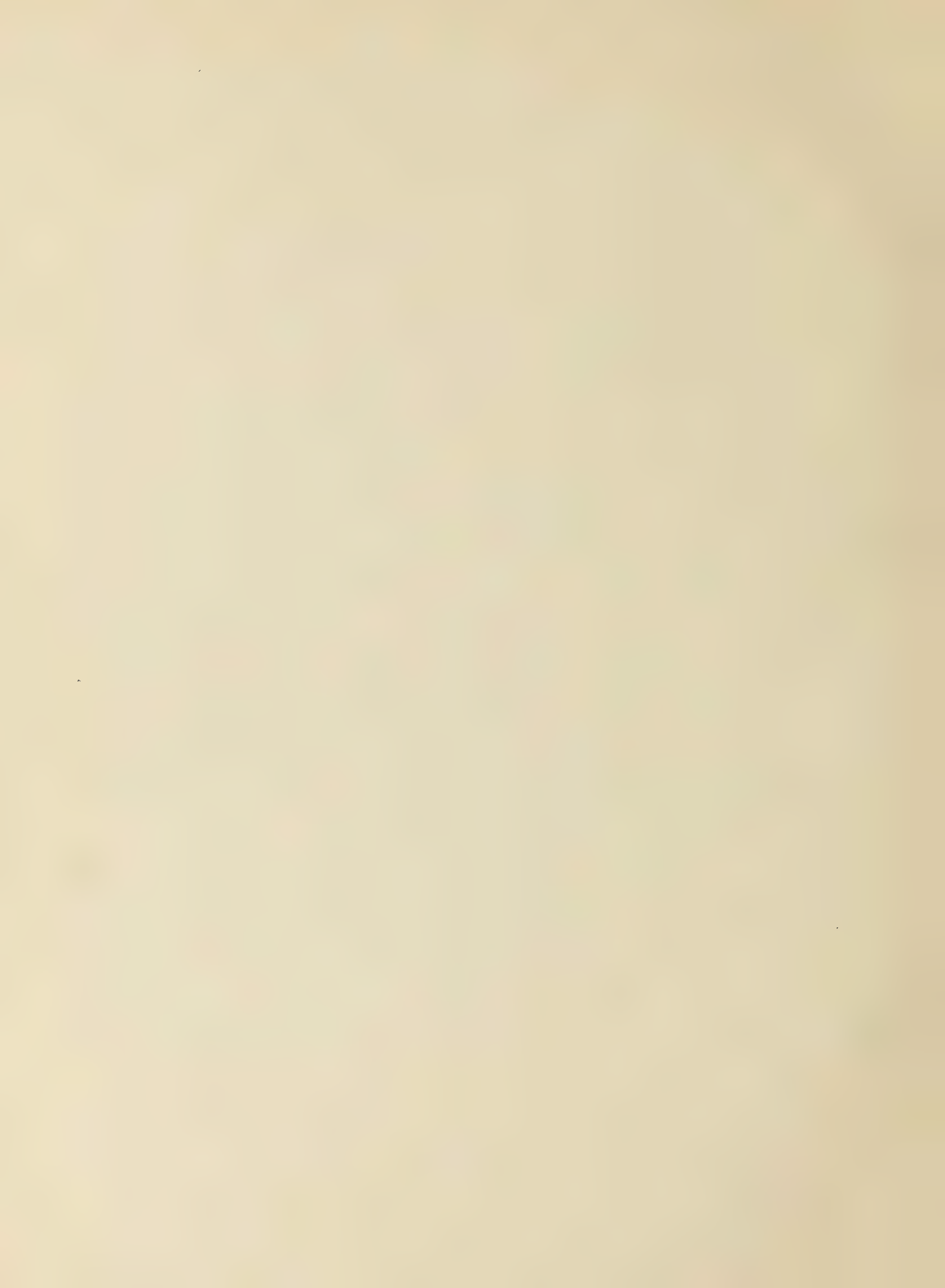
Faksimile eines eigenhändigen Briefes Schillers an den Schauspieler Johann Jakob Graff.



Zur freundlichen Erinnerung von C. v. Heygendorf

Caroline Jagemann-Heygendorf.

Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands. Ernst Frensdorff, Berlin.



Autogramm von Caroline Jagemann-Heygendorf

und ich leider erfahren [illegible] daß der

[illegible] Walther [illegible] ein höchst ge-

wissenhafter Mann ist, der mir den

Dienst vorschriftsmäßig und genau gedient hat.

Ich habe E. K. H. den [illegible] warm

[illegible] empfohlen und ihn um sein Avancement

bey den commandirenden Gen. u. Prinz

gebeten. Gestern aber war ich am

einem hochstehenden Mann gebeten ob ich

den [illegible] nicht [illegible] an den König

zu schreiben. Er [illegible] worden. und ein

[illegible] in die Vergünstigung für mein

Corps bey [illegible] zu erhalten. Man

scheint da einen Theil neu und einen guten

[illegible] zu ernennen, und ich habe um Stellung

gebeten ihm meinen innigsten [illegible]

[illegible] und um [illegible] in diesem

[illegible] von Herrn Obersten [illegible]

und [illegible]

[illegible]

[illegible]

unter der [illegible]

die [illegible]

[illegible]. Aber [illegible]

[illegible]

die [illegible]

die [illegible]

[illegible]

[illegible]

Sie in [illegible]

[illegible]

die [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] und [illegible]

[illegible]

Ihr
[illegible]



dringen zum Allgemeinen, Ewig-Organischen, und dem Dargestellten einen Gehalt, eine Form geben, die es natürlich erscheinen lassen. Die nackte Naturwirklichkeit und die schöne Kunstwahrheit streiten um die Palme." Schillers Mitwirkung ergänzte Goethes Tätigkeit am Weimarischen Theater nach der ästhetischen Seite hin. Was Goethe in der Dichtung längst ausgeübt und Schiller theoretisch erkannt und auch dichterisch zu verwirklichen begonnen hatte, wurde in ein System gebracht. So haben wir in der Wendung von der Prosa zum Verse im Drama den formalen Ausdruck derjenigen Wandlung zu erkennen, welche die klassische Kunst überhaupt genommen hat. Die Wandlung vom Charakteristisch-Verschiedenen zum Naiv-Menschlichen, Allgemeinen. Goethes Überzeugung war: „Alles Poetische soll rhythmisch behandelt werden." Und darin sprach er auch aus Schillers Seele.



Goethe.

Die von Goethe eingeschlagene Richtung in der Leitung des Theaters, dem er viele Jahre seine beste Kraft widmete, wurde von ihm auch nach dem im Jahre 1805 eingetretenen Tode Schillers weiter verfolgt, ja, so lange er an der Spitze des Theaters stand. Manche Großtat ist auch aus dieser Zeit noch zu verzeichnen, und das Weimarische Theater erhob sich „in Absicht auf eine Reaktion, kräftige Deklamation, natürliches und zugleich kunstreiches auf einen bedeutenden Gipfel des inneren Wertes."

Mit Schillers „Wallensteins Lager" war, wie bemerkt, das neue Theater am 12. Oktober 1798 eröffnet worden. Als der Schauspieler Becker, so erzählt Goethe, sich weigerte, in Wallensteins Lager eine untergeordnete Rolle zu spielen, ließ er ihm sagen, wenn er die Rolle nicht spielen wolle, so würde er (Goethe) es tun. Das wirkte.

Im Jahre 1799 folgten „die Piccolomini" und „Wallensteins Tod". In diesem Jahre verzog Schiller von Jena nach Weimar. Bis zu seinem Tode dichtete er noch vier Dramen größeren Stils und mehrere Entwürfe, darunter: „Demetrius". Goethe schuf in dieser Zeit nur „Die natürliche Tochter". Im Jahre 1800 erschienen auf der Weimarischen Bühne Goethes Übersetzung von Voltaires „Mahomet" und Schillers Übersetzung des „Macbeth", neben Maria Stuart; 1801 Goethes Übersetzung des „Tancred"; 1802 u. a. Schlegels Ion, Schillers Bearbeitung von Gozzis „Turandot", Goethes „Iphigenie", ferner „Alarcos", von Fr. Schlegel; 1803 „Die Braut von Messina von Schiller.*) Goethes „Die natürliche Tochter", Schillers „Jung=

*) Der Theaterzettel kündigte das neue Stück

Weimar,
Sonnabend, den 19. März 1803.
Die Braut von Messina,
oder
Die feindlichen Brüder.
Trauerspiel mit 3 Pausen
von Schiller.

Donna Isabella, Fürstin v. Messina	Miller (Amalie Kalkolm),
Don Manuel } ihre Söhne	Cordemann
Don Cesar } ihre Söhne	Haide
Beatrice	Jagemann
Diego	Malkolmi
Führer des ersten Ritterchors	Graff
Führer des zweiten	Becker
Ritter des Don Manuel	Zimmermann Ehlers Eylenstein
Ritter des Don Cesar	Oels Brand Benda
Noch zwölf andere Ritter des Chors	
Lanzelot } Boten	Spitzeder
Olivier } Boten	Unzelmann
Die Aeltesten von Messina	
Knaben mit Brautgeschenken.	

Die Scene ist abwechselnd im Palast der Fürstin zu Messina und in einem Garten.

Parket und Balkon	12 Gr.
Parterre	8 Gr.
Galerie	4 Gr.

Abonnement suspendu.

Anfang um halb sechs Uhr.

Nach dem Bericht des Regisseurs Genast, der das Stück inszeniert hatte, ging die ganze Vorstellung trefflich und wurde von dem überfüllten Hause mit Beifall überschüttet. Der Enthusiasmus steigerte sich am Ende so, daß trotz der Gegenwart der höchsten Herrschaften dem Dichter ein dreimaliges Hoch ausgebracht wurde.

Weimar,

Sonnabend, den 17ten März 1804.

Zum Erstenmale:

Wilhelm Tell.

Schauspiel in fünf Aufzügen, von Schiller.

Herrmann Geßler, kaiserlicher Landvogt in Schweiz und Uri.	Grüner.
Werner, Freyherr von Attinghausen, Bannerherr,	Graff.
Ulrich von Rudenz, sein Neffe,	Oels.
Werner Stauffacher, } Landleute aus Schweiz,	Becker.
Itel Reding, } Landleute aus Schweiz,	Wolff.
Walther Fürst, } aus Uri,	Malcolmi.
Wilhelm Tell, } aus Uri,	Haide.
Ruodi, der Fischer, } aus Uri,	Ehlers.
Rösselmann, der Pfarrer, } aus Uri,	Genast.
Werni, der Jäger, } aus Uri,	Benda.
Kuoni, der Hirte, } aus Uri,	Wolff.
Seppi, Hirtenknabe, } aus Uri,	Brand.
Jenny, Fischerknabe, } aus Uri,	Brand.
Arnold vom Melchthal, } aus Unterwalden,	Cordemann.
Konrad Baumgarten, } aus Unterwalden,	Grimmer.
Struth von Winkelried, } aus Unterwalden,	Unzelmann.
Meier von Sarnen, } aus Unterwalden,	Brand.
Gertrud, Stauffachers Gattin,	Teller.
Hedwig, Tells Gattin, Fürsts Tochter,	Becker.
Bertha von Brunek, eine reiche Erbin,	Maas.
Armgart, } Bäuerinnen,	Eilie.
Mechthild, } Bäuerinnen,	Beck.
Elsbeth, } Bäuerinnen,	Baranius.
Hildegard } Bäuerinnen,	Ehlers.
Walther, } Tells Knaben,	Corona Becker.
Wilhelm, } Tells Knaben,	Sophie Teller.
Rudolph der Harras, Geßlers Stallmeister,	Zimmermann.
Frießhardt, } Waffenknechte,	Eilenstein.
Leuthold, } Waffenknechte,	Benda.
Johannes Parricida, Herzog von Oesterreich,	Unzelmann.

Stüssi der Flurschütz und Petermann der Sigrist.
Frohnvogt. Meister Steinmetz, Gesellen und Handlanger.
Der Stier von Uri und ein Reichsbote.
Oeffentlicher Ausrufer. Barmherzige Brüder.
Geßlerische und Landenbergische Reuter.
Viele Landleute, Weiber und Kinder aus den Waldstätten.

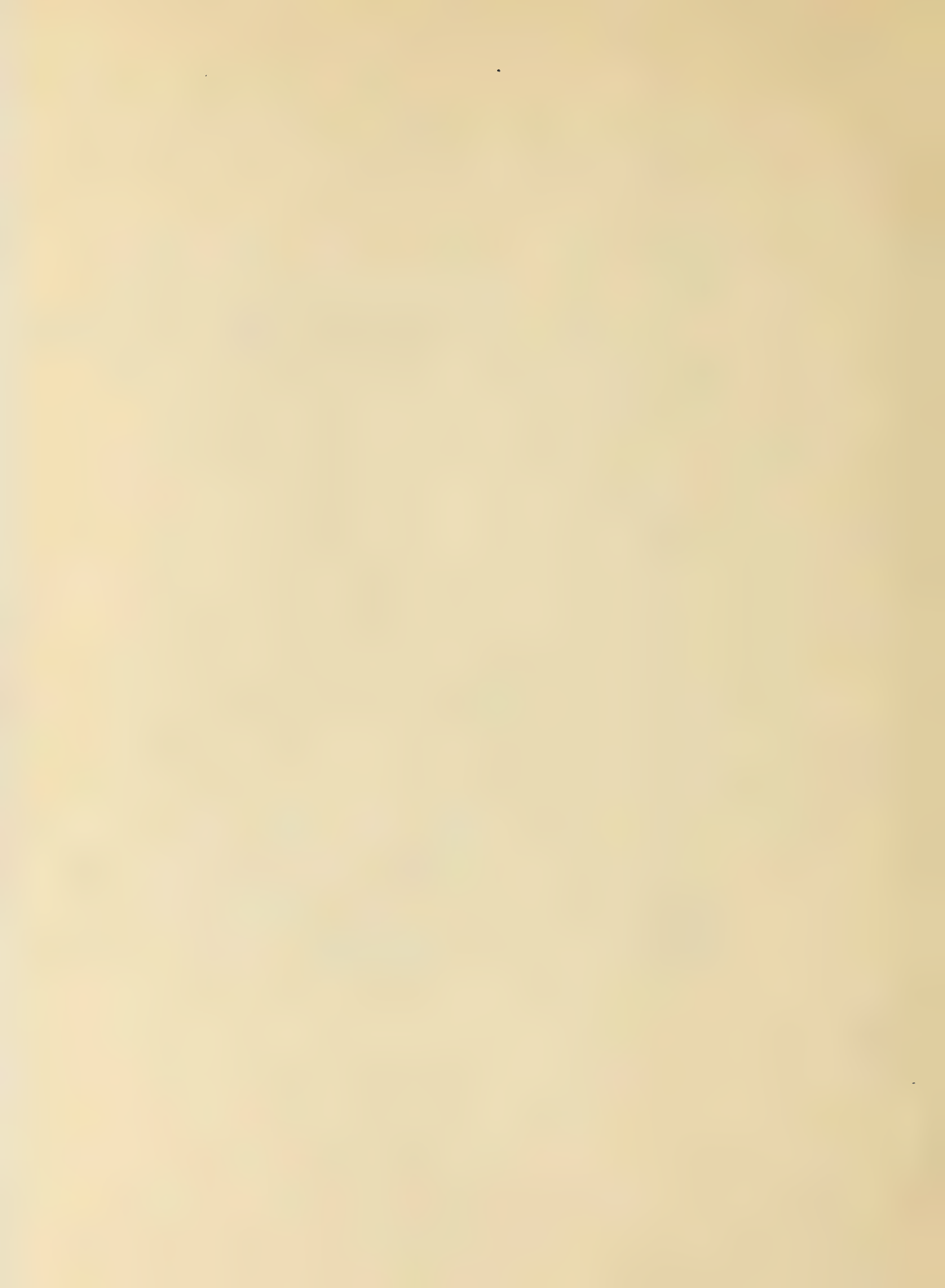
Balkon	3 Kopfstück.
Parket	2, 1/2 Kopfstück.
Parterre	2 Kopfstück.
Gallerie	1 Kopfstück.

Abonnement suspendu.

Anfang um halb 6 Uhr.

Theaterzettel zur ersten Aufführung von Schillers „Wilhelm Tell" in Weimar.

Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands. Ernst Frensdorff, Berlin.



Wilhelm Tell
Schauspiel in fünf Aufzügen
von Schiller

Personen.

Hermann Geßler Reichsvogt in Schwiz und Uri
Werner Freiherr von Attinghausen
Ulrich von Rudenz sein Neffe
Werner Stauffacher, Ital Reding, Auf der Mauer — Landleute aus Schwiz
Walther Fürst, Wilhelm Tell, Ruodi der Fischer, Kuoni der Hirt, Werni der Jäger, Rößelmann der Pfarrer, Petermann der Sigrist — aus Uri
Arnold vom Melchthal, Konrad Baumgarten, Meier von Sarnen, Struth von Winkelried — aus Unterwalden
Frohnvogt, Meister Steinmetz, Gesellen und Handlanger
Pfeifer von Luzern, Stüßi der Flurschütz, der Stier von Uri.
Rudolph der Harras Geßlers Stallmeister.
Frießhard und Leuthold Waffenknecht
Ein Fischerknabe
Johannes Parricida Herzog von Oestreich.
Walther und Wilhelm, Tells Knaben
Hedwig Tells Gattin Fürsts Tochter
Gertrud, Stauffachers Gattin
Bertha von Bruneck eine reiche Erbin
Armgart ein Hirtinn
Ein Reichsbote.
Reiter und übrigen Leuten des Landvogts
Barmherzige Brüder.
Viele Landleute Weiber und Kinder aus den Waldstätten

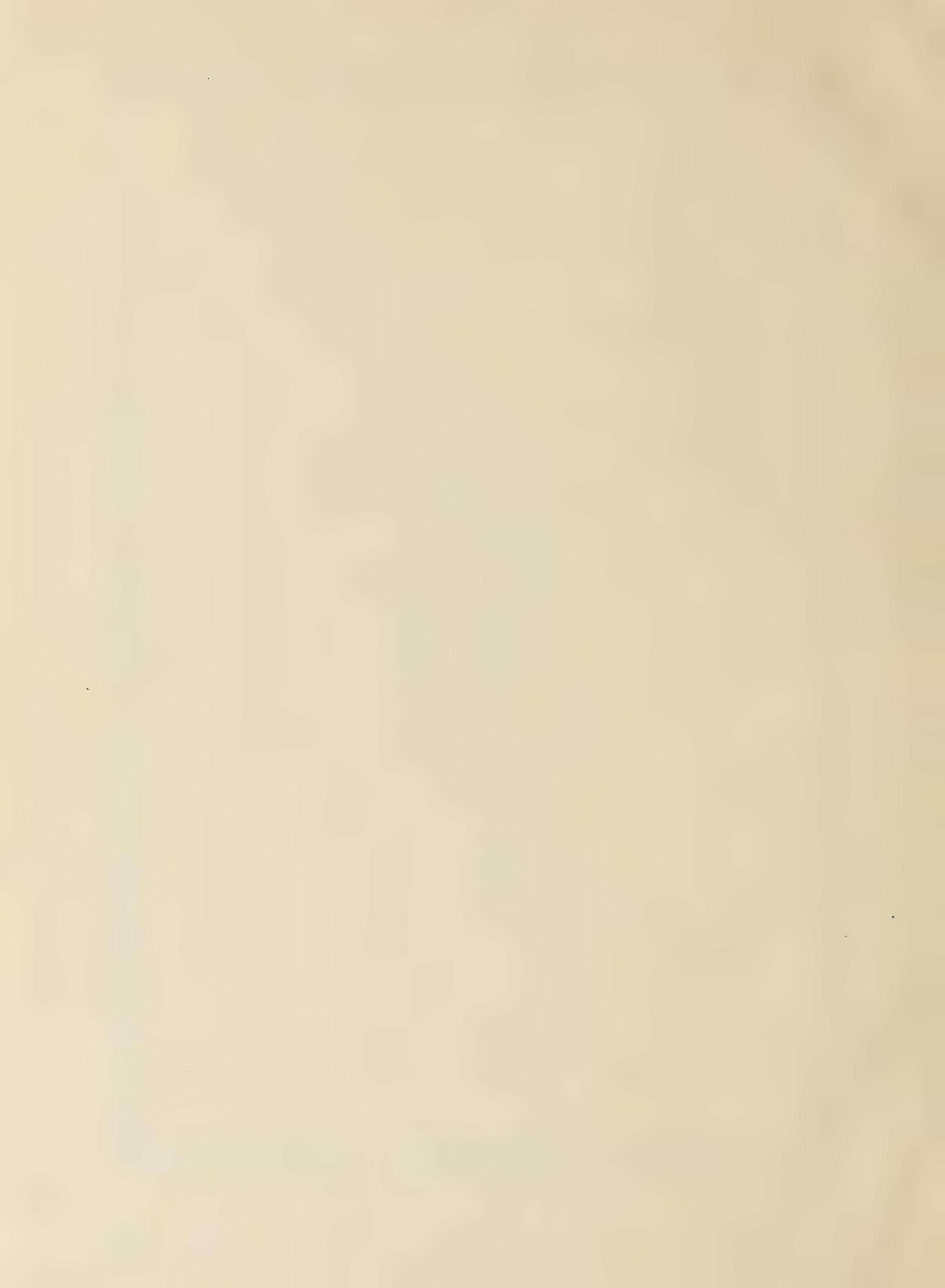
[illegible] 1804.

Eigenhändiges Personen-Verzeichnis Schillers zu „Wilhelm Tell“





Schiller im Tode.



frau von Orleans", „Julius Cäsar" nach Schlegel. 1804 „Wilhelm Tell" von Schiller, „Die Phädra" in der Schillerschen Ubersetzung und „Othello" von Shakespeare in der Übersetzung von Voß. Das Repertoir Goethes war immerhin ein gewähltes, aber da jedes Theater nun einmal auch Rücksicht auf das größere Publikum nehmen und abwechselnd leichtere Kost bringen muß, so traten in Goethes Weimarischem Spielplan die Stücke von Schröder, Iffland, Kotzebue gegen Lessings, Schillers und Goethes eigene Dramen ganz erheblich hervor. Kotzebue hatte das Übergewicht damals in allen Theatern; er vertrat die sentimentale Gattung, er erzielte einen internationalen Erfolg und wurde ein europäischer Schriftsteller. Iffland ward neben ihm der am meisten aufgeführte dramatische Autor, aber seine Wirkung blieb auf Deutschland beschränkt.



August Durant.

Wie ernst Goethe sein Amt als Theaterleiter nahm, erhellt u. a. aus dem XVI. Bande der Weimarischen Goetheausgabe. Dort nehmen die Aktenstücke zur Entstehung des „Epimenides" nicht weniger als 62 Seiten ein, ein interessantes Material, das durch den Hinweis des hier auszugsweise folgenden Briefes von Goethe an den Schauspieler Genast ergänzt werden möge.*) Im Sommer 1815 schrieb er (Goethe) von Wiesbaden an Genasts Vater (15. Juli): „Für so manche gute Nachrichten bin ich Ihnen vielen Dank schuldig. Da nun der Feldzug so glücklich vorwärts schreitet und das Beste zu erwarten ist, so wünsche ich, daß auch bei uns Epimenides erwache und uns Freude bringe. Wollen Sie wohl mit Herrn Geheimhofrat (Kirms) überlegen, wie man sich mit Herrn Kapellmeister Weber in Verhältnis setzt, um gegen billige Ver-

*) S. Ed. Genast, Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers, Leipzig 1892 ff., S. 243 ff.

gütung die Partitur zu erlangen. Besetzen können wir das Stück sehr gut; Herr Beuther wird uns an Dekoration nichts fehlen lassen, und Ihre Sorgfalt würde über das Ganze hinaushelfen. Denken Sie doch darüber! Ich wünsche es zum 18. Oktober zu geben. Es scheint lange hin, will aber noch vorbereitet sein . . . ."



Das Gasthaus zur Goldnen Sonne
Act III. Scene VII. Wetter und Jettchen
Jettchen · Was ich damit mache?

Die Sache verzögerte sich indessen und erst nach unendlichen Schwierigkeiten – Iffland, der Goethe zur Dichtung „aufgeregt" hatte, war inzwischen gestorben – fand endlich die erste Aufführung des Werkes statt, freilich nicht in Weimar, sondern in Berlin am 30. März 1815, am Jahrestage des Einzuges der Alliierten in Paris. Es folgten vier Wiederholungen, so eine am 19. Oktober „zur Jubelfeier der Völkerschlacht bei Leipzig"; allein mit der Vorstellung am 5. April 1816 verschwand es für immer vom Repertoir in Berlin. In der kleineren herzoglichen Residenz fand die erste Aufführung des für Weimar, wo nicht so peinliche Rücksichten auf den Hof, wie in Berlin zu nehmen waren, an manchen Stellen veränderten Stückes am 7. Februar 1816 statt. Der alte Genast führte die Regie. Folgende Namen der hauptsächlichen Schauspieler sind von allgemeinem Interesse: Frau Wolff (Muse), Graff (Epimenides), Haide (Dämon des Krieges), der vorzügliche Bassist Strohmeyer (Dämon der Unterdrückung), Moltke (Jugendfürst), Frau Eberwein (Glaube), Frau Unzelmann (Liebe), Frau Wolff (Hoffnung), Frau Lortzing (Einigkeit.)

Mit welch peinlicher Gewissenhaftigkeit Goethe die Proben leitete, fast als ob ein Meister, wie Chronegk ihm Vorbild gewesen sei, davon gibt der an der zitierten Stelle bei Genast angeführte Bericht einen charakteristischen Beweis. Die Stelle in Genasts Tagebuch lautet folgendermaßen: „Für die Ausstattung, hinsichtlich der Dekoration, Maschinerie und Kostüme war das Möglichste getan. Neue Uniformen hatte man für die Armeen der Preußen, Russen und Engländer machen lassen; zum Glück trug das Militär damals noch keine Waffenröcke, sonst hätte die Theaterkasse sich bankerott erklären müssen. Goethe überwachte das Ganze mit unermüdlichem Eifer und war bei den Proben äußerst sorgsam, besonders was die Gruppierung betraf. Alle Augenblicke donnerte er ein „Halt!" den Darstellern zu; dann heißt es: „Madame Eberwein, gut!" — „Madame Unzelmann, mehr vor!" — „Herr Wolff, den Kopf mehr lauernd nach rechts gebogen, sonst gut!" — „Herr Oels, sehr gut!" — „der darauf folgende schlecht!" und nun begann die Auseinandersetzung . . . ."



C. L. Oels.

Indessen, trotz dieser liebevollen Hingebung Goethes, wie er sie vielleicht keinem zweiten seiner dramatischen Werke gegönnt, konnte das Stück auch in Weimar keinen dauernden Eindruck hinterlassen. Das Verständnis für Allegorien, die Goethe im Faust mit einer gewissen Selbstironie verspottet, ist bei der großen Masse des schauenden Publikums nicht vorauszusetzen. Dazu kommt die verfehlte dramatische Ökonomie des Stückes.

Mit den Jahren wurde Goethe in bezug auf seine Regieführung allerdings gleichgültiger; denn mancherlei Ärgernis und Kränkung hatte er zu erdulden. Dazu war ihm eine einflußreiche Opposition erwachsen, deren

Streben dahinging, ihn zu stürzen. Sie siegte endlich, und Goethe mußte weichen.

Am 13. April 1817 erhielt Goethe nach der berüchtigten Vorstellung „Der Hund des Aubry", worin ein Pudel die Hauptrolle spielte, für immer den erbetenen Abschied. Das Gastspiel des Schauspielers Karstens mit dem „Hund des Aubry" wurde benutzt, um Goethe zu stürzen, denn dieser hatte kurzweg die Entweihung der Weimarer Bühne durch das Hundegastspiel abgelehnt. Die schöne Jagemann war die Ursache aller Konflikte; sie wollte für sich und ihre Günstlinge die Alleinherrschaft, und Goethe stand ihr im Wege. Der Herzog schrieb ihm bei seiner Entlassung die Worte: „Ich komme gern hierin Deinen Wünschen entgegen, dankend für das viele Gute, was Du bei diesen sehr verworrenen und ermüdenden Geschäften geleistet hast, bittend, Interesse an der Kunstseite desselben zu behalten, und hoffend, daß der verminderte Verdruß Deine Gesundheit und Lebensjahre vermehren soll." Goethe hat seine Schöpfung, das Weimarer Theater, nach seinem Ausscheiden nicht wieder betreten. Tief ergriffen aber ward er von dem Theaterbrande am 21. März 1825. Er beschäftigte sich eifrig mit den Plänen zum Neubau des Theaters. Die von Goethe vorgelegten Pläne von Coudray kamen nicht zur Ausführung, da Frau Jagemann die von ihrem Günstling Stein entworfenen Pläne zur Ausführung beim Herzog empfohlen hatte, in Folge dessen Coudray seine Pläne zurückzog. Aber mehr als je hielt er sich dem Theater fern . . .

Mehr als ein Vierteljahrhundert hat Goethe das Weimarer Theater in mustergültiger Weise geleitet und rastlos im Interesse der Bühne gewirkt. Für seine Schauspieler war er ein Erzieher: künstlerisch, technisch und moralisch. Und die Weimarer Bühne künstlerisch hoch zu bringen, war ein um so größeres Verdienst, als er mit sehr bescheidenen materiellen Mitteln arbeiten mußte.*)

*) Während z. B. in Berlin die meisten Theater mit einem Millionen-Etat arbeiten müssen, dürfte es interessieren, daß in Weimars klassischer Zeit das dortige Theater sich materiell so schlecht rentierte, daß es sich nur durch auswärtige Gastspiele, die bis 1815 dauerten, über Wasser halten konnte. Selbst Goethe waren diese auswärtigen Gastspiele sehr erwünscht, teils als Mittel, die Kasse zu füllen, teils als Versuch, die Bühnenmitglieder mit einem neuen Publikum in Verbindung zu bringen. Zu diesem Zweck hatte



Das Goethe-Schiller-Standbild vor dem Großherzoglichen Hoftheater in Weimar.
(Von E. Rietschel.)



Goethes Theaterleitung ist in keiner Beziehung mit dem Maße unserer Zeit zu messen. Als er die Leitung übernahm, bildete ein roher Materialismus und eine gespreizte Deklamationsmanier das Charakteristische der Schau-



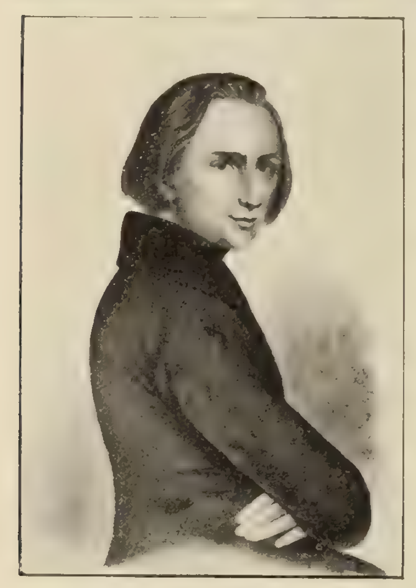
Großherzogliches Hoftheater in Weimar.

spielerei, so daß sich eine Reformierung von unten auf nötig machte. Und das ist Goethe voll gelungen.

---

er die Absicht, selbst nach Jena zu reisen und dort einige Vorstellungen zu geben. Aber dieser Versuch schlug fehl, teils weil der akademische Senat, da die Professoren und Studenten doch das Hauptpublikum stellen würden, nur einen Sonnabend jede 14 Tage gewähren, durch Pedelle Ordnung halten lassen, den Verkauf aller geistigen Getränke hindern wollte und für die Professoren reservierte Logen beanspruchte, teils weil der Wirt des einzig verfügbaren Saales so „absurde Forderungen“ stellte — er wollte 80 Taler jährlich Miete haben —, daß Goethe ihn „simpliciter entließ“. Die Erfolge, die Goethe durch die Weimarer Truppe in kleineren benachbarten Orten, aber auch in größeren Städten, wie Halle und Leipzig erzielte, wo fast nur das klassische Repertoire zur Aufführung kam, verdankte er nur den von ihm gebildeten Schauspielern. 1815 hörten diese auswärtigen Gastspiele des Weimarer Theaters ganz auf, weil man die damals neu angeschafften Dekorationen nicht wiederum wie die alten dem verderbenbringenden, damals sehr umständlichen Transport aussetzen wollte. Durch die erfolgreichen Gastspiele des Weimarer Theaters war das Selbstbewußtsein einzelner dortiger Künstler so gestiegen, daß, als 1809 in der Zeitung für die elegante Welt gehässige Rezensionen ihrer Leistungen erschienen, sie es durchzusetzen wußten, daß der Rezensent, er hieß von Sariges, als Pasquillant über die Grenze gebracht wurde. Auch Goethe war als Theaterdirektor nicht auf Rosen gebettet, um so höher ist die Ausdauer anzuerkennen, mit der er in seiner Theaterschule Künstler wie Pius Alexander Wolff und seine spätere Gattin, Amalie Malkolmi, und andere Künstler ausbildete, die den Ruhm von Goethes Theaterleitung auch auswärts verbreiteten.

Nach dem Brande des Theaters vom Jahre 1825 wurde das Theater-Gebäude in Weimar neu aufgebaut. Aber es vergingen Jahrzehnte, ehe eine neue Blütezeit, freilich nach einer andern Richtung hin, für Weimar anbrach. Sie knüpfte sich an die Namen Franz Lißt und Franz Dingelstedt, der Intendant von 1857—1867 war. Ersterer machte Weimar zu einem musikalischen Zentrum und zum Sammelplatz für die Streiter, die man mit dem Namen „Neudeutsche Schule" zusammenfaßt. Richard Wagner fand in ihm seinen wagemutigsten Vorkämpfer, denn in Wort und Schrift trat Lißt für seinen Schützling ein, und die Weimarische Opernbühne wurde zum Ausgangspunkt für Wagners Ruhm.



Franz Lißt.

In Weimar wurde im Jahre 1900 das Jubiläum von „Lohengrin" gefeiert, der dort vor 50 Jahren zum ersten Male aufgeführt wurde. Es lohnt sich wohl der Mühe, einen Rückblick auf jene denkwürdigen Tage zu werfen, an welchen das herrliche Musikdrama des damals stark befehdeten Dichterkomponisten zum ersten Male auf Weimars von klassischen Erinnerungen geweihter Bühne zur Aufführung kam. Einen ebenso zuverlässigen wie interessanten Bericht finden wir in dem Tagebuche von Eduard Genast, dem Wagner befreundeten Schauspieler, Sänger und Regisseur der damaligen Weimarischen Hofbühne. „Franz Lißt", so schreibt Genast, „der zu jener Zeit als Hofkapellmeister die Seele des Weimarischen Musiklebens war, hatte sich die Aufgabe gestellt, den „Lohengrin" seines Freundes Wagner zur ersten Darstellung zu bringen. Er benutzte zum Einstudieren dieses Werkes die Sommerferien und hielt täglich Klavierproben, während ich im Verein mit den Beamten Kostüme und Dekorationen ordnete. Es war bei unsern bescheidenen Geldmitteln keine kleine Aufgabe, den Anforderungen Wagners nachzukommen. Lißt hatte in instrumentaler Hinsicht

gleiche Not, denn die vier Heerhörner, die Wagner vorschreibt, waren nicht aufzutreiben und mußten durch Trompeten ersetzt werden. Als nun die Sache soweit gediehen war, daß man zu den Theaterproben übergehen konnte, stand ich Liszt als Ordner auf der Bühne treulich zur Seite. Um das Sänger- und Orchesterpersonal nicht zu ermüden, wurde jeder Akt einzeln probiert, was gewöhnlich vier bis fünf Stunden Zeit in Anspruch nahm, da Liszt alle musikalischen Feinheiten und ich das charakteristische Zusammenspiel auf der Bühne gewahrt wissen wollte. So folgten sich neun Aktproben, und erst die drei letzten ganzen Proben gaben uns ein vollkommenes einheitliches Bild.



Arthur Deetz.

Die Musik zum „Lohengrin“ fand beim Publikum nicht die Anerkennung, die sie verdiente. Was Wunder auch? Hatten doch die Mitwirkenden erst längere Zeit gebraucht, um sich in das großartige Werk hineinzuarbeiten und alle Schönheiten zu erkennen. Wie konnte man von einem Publikum ein schnelles Eingehen und Auffassen erwarten, dem ein solches musikalisches Drama zum ersten Male entgegentrat, das die üblichen Opernformen zerbricht und nur aus großartigen Ensembles, Wechselgesängen und – außer dem kleinen Duo zwischen Elsa und Ortrud – aus Rezitationen und Chören besteht? Wie konnte man von demselben mehr Verständnis der Sache verlangen, da selbst die Sänger anfänglich an einem günstigen Erfolge zweifelten? Die Intendanz ließ sich aber nicht dadurch irren und tat recht daran.

Auch bei der Wiederholung erzielten wir keinen lebhafteren Erfolg. Äußerungen wie: „Die Oper ist viel zu lang! Man wird von der Masse Musik fast erdrückt! Wer soll denn das vier Stunden aushalten?“ hörte



Rosa v. Milde

Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands. Ernst Frensdorff, Berlin.

man allüberall. Der Intendant von Ziegesar, der die Ansicht des Publikums teilte, schrieb gleich nach der ersten Aufführung an Wagner und bat ihn, in der Oper zu streichen. Auch Liszt tat ein Gleiches, aber Wagners Antworten lauteten abschlägig. Wir nahmen Partitur und Buch zur Hand und überlegten reiflich, wo Kürzungen, ohne dem Ganzen zu schaden, vorgenommen werden könnten. Unsere Schnitte wurden im Buche bezeichnet; ich unternahm es, Wagner mit unsern Ansichten und Vorschlägen bekannt zu machen. Dabei ging ich so diplomatisch wie möglich zu Werke.

Ich schrieb an Wagner unter anderem: „Sie führen das Publikum an eine weite Kluft, jenseits welcher sich ein blühender Garten befindet, und verlangen von demselben, daß es in Masse den großen Sprung wage. Das tut es aber nicht. Darum lassen Sie Liszt und mich die Führer sein, die einen bequemen Weg hinüberleiten."

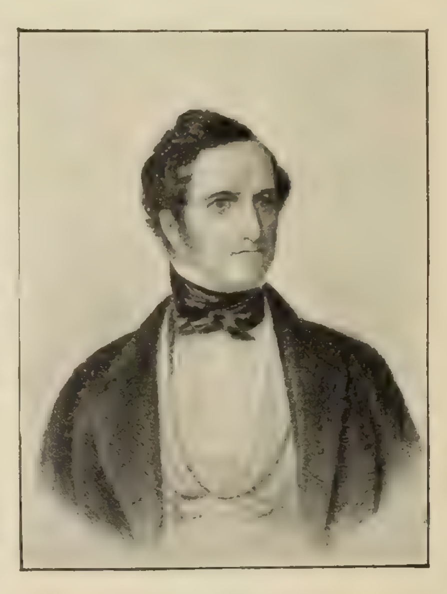
Ich führe diese Worte nur an, um eine Stelle in Wagners Antwort zu erläutern, die so lautete: „Sie haben den Wunsch, meinen Opern im allgemeinen die Bahn zu größerer und endlich wohl gar vollständiger Verbreitung zu brechen, und erbieten sich, mir dazu den Steg über die Kluft zu bauen, die für diesen Zweck zu überschreiten sein möchte. Ich muß es ganz Ihrer Ansicht überlassen, wie Sie in dieser mir so freundlichen Absicht zu verfahren für gut halten, und kann nicht anders als froh darüber sein, daß ich mir Männer gewonnen habe, die in ihrer Sorge für mich und meine Werke es so eifrig meinen, daß sie sich selbst über die Natur der Sache täuschen, um die es sich hier handelt. Ohne Täuschung vermöchten wir heutzutage wohl kaum zu leben, demnach bin ich mit mir nicht unzufrieden darüber, daß ich einen Irrtum vollständig von mir abgestreift habe, den Irrtum, meinen Opern eine sogenannte Verbreitung verschaffen zu können. Ich habe dabei gelernt, mich damit zu begnügen, daß ich tue, was ich kann, und mich vollkommen beglückt zu schätzen, wenn ich damit meine Freunde erfreue. Glauben Sie nun wirklich, hochverehrter Freund, daß meinen Opern und meiner Richtung überhaupt die Fähigkeit innewohne, sich verbreitete Geltung auf einem Boden zu verschaffen, der seiner Natur nach gerade das Gegenteil von dem produziert, was auf dem Boden meiner Anschauung wächst?



Georg Winterberger.

Glauben Sie, gerade heraus-gesagt, daß mein „Lohengrin“ zum Beispiel je irgendwo anders noch aufgeführt werde als in Weimar, und zwar auch da gerade nur so lange, als ein Kreis energischer Freunde dort so vereinigt bleibt, als zu meinem wunderbarsten Glücke eben jetzt es der Fall ist?“

Da mir Wagner überließ, nach meinem Ermessen zu handeln, so wurden nun die zwischen Liszt und mir verabredeten Kürzungen vorge-nommen. Es war eine Operation, die uns mehr Schmerzen verursachte als dem toten Papiere; jede Note, die wir unterdrückten, tat uns leid, aber wir mußten dem Publikum gegen-über an das saure Geschäft gehen und trösteten uns damit, daß, sobald das-selbe zu richtiger Erkenntnis gelangt sei, die gestrichenen Partien wieder in ihre alten Rechte eintreten sollten. Nicht bloß Klagen über die Länge, auch sonst manche wundersame Kritik über das Wagnersche Werk mußten wir uns gefallen lassen. Die drolligste Äußerung war für mich die, daß die Oper melodielos sei . . . .“



Carl La Roche.

Berlioz, Cornelius und andere Schaffende sammelten sich in dieser zweiten Glanzzeit des Weimarischen Theaters um die Leuchte des 19. Jahr-

hunderts, um Liszt, so daß er von stolzen Hoffnungen erfüllt wurde. „Zu einem gewissen Zeitpunkte", schreibt er, „hatte ich für Weimar eine neue Kunstperiode geträumt, ähnlich wie die von Karl August, wo Wagner und ich die Koryphäen gewesen wären, wie früher Goethe und Schiller, — aber ungünstige Verhältnisse haben diesen Traum zunichte gemacht." Dies schrieb Liszt*) im Jahre 1860: damals konnte der Meister noch nicht wissen, daß sein Traum sich einst in ganz anderer Weise erfüllen, daß das von ihm erstrebte Festspielhaus in Bayreuth erstehen sollte.



Otto Lehfeld.

Vertreter der Wissenschaft und Dichtkunst schlossen sich Liszt und den übrigen Koryphäen der Musik in Weimar an. Denn auch in literarischer Beziehung blühte unter dem Regiment des kunstbegeisterten Großherzogs Karl Alexander (1853 bis 1901) und seiner edlen Gemahlin Sophie neues Leben aus den Ruinen. Durch Dingelstedts Wirksamkeit erreichten die Leistungen des Schauspiels eine Höhe, wie sie seitdem nie wieder da gewesen ist. Der ganze Zyklus der Shakespeareschen „Historien" wurde in Dingelstedtscher Bearbeitung zum ersten Male auf der Weimarischen Hofbühne zur Darstellung gebracht. Durch Erstaufführungen von zahlreichen Werken dramatischer Zeitgenossen wurde frisches Streben und vielseitige künstlerische

*) Als der Entschluß Liszts, in Weimar das Dirigentenpult zu verlassen, bekannt wurde, entstand eine große Erregung. „C'est un joli service que nous a rendu là Monsieur de Dingelstedt", rief der Großherzog aus. Herr v. Dingelstedt wurde nämlich für den unwürdigen Vorgang allgemein verantwortlich gemacht. Die Stadt Weimar ernannte Liszt zum Ehrenbürger, der Großherzog machte ihn zu seinem Kammerherrn, und alles drang in ihn ein, doch seinen Entschluß zurückzunehmen und seine segensreiche Wirksamkeit am Theater nicht aufzugeben. Er blieb unerschütterlich und vergebens suchte man ihm beizubringen, daß der Vorfall keinerlei Bedeutung habe.

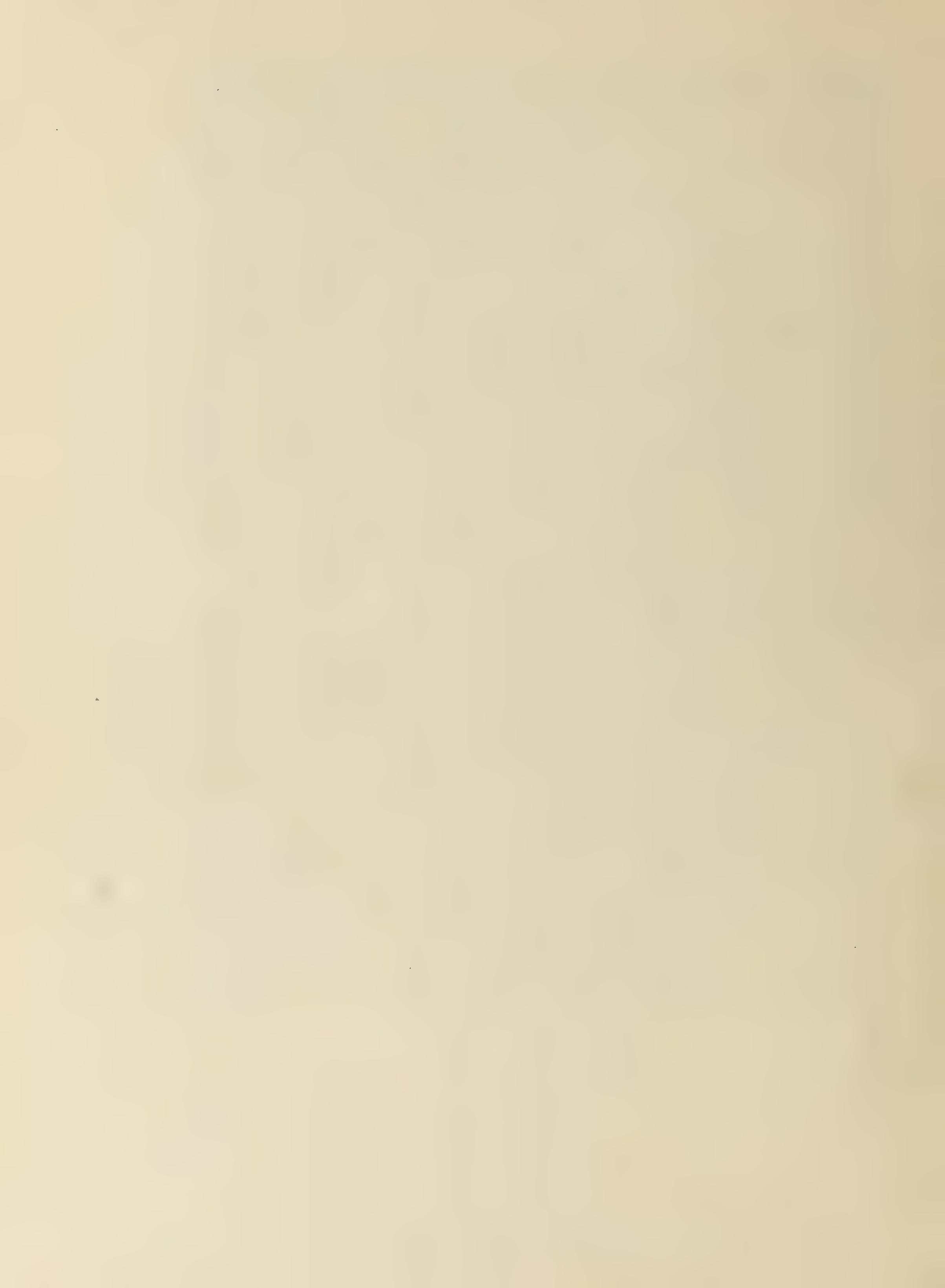
Betätigung geweckt und der Name Weimar bekam von neuem Weltruhm. Unter den ausführenden Künstlern dieser Zeit verdienen auf dem Gebiete der Oper das Ehepaar Wilde, auf dem des Schauspiels Lehfeld und Franke besonders erwähnt zu werden.

Dingelstedts Nachfolger wurde im Jahre 1867 der Baron von Loën. Er überkam ein geschultes, kunstbegeistertes Personal und verstand es, die Leitung in künstlerischem und weitherzigem Geist zu führen. Unter Bronsart von Schellendorf, (1888—1895), der ihm folgte, einem musikalisch feingebildeten Mann, nahm namentlich die Oper in Weimar einen neuen Aufschwung. Denn Richard Strauß, der als Kapellmeister neben E. Lassen berufen wurde, setzte sein ganzes geniales Können ein, um Leben zu wecken und die Blicke wieder auf Weimar zu lenken; aber seine Wirksamkeit war zu kurz, als daß die Wiederkehr einer Lisztschen Epoche möglich gewesen wäre. Im Jahre 1895 legte Bronsart von Schellendorf die Geschäfte der Intendanz nieder, und ihm folgte der jetzige Generalintendant Hippolyt von Vignau, der vorher am Hoftheater zu Dessau tätig gewesen war. Er übernahm keine leichte Aufgabe; denn die tüchtigsten Kräfte waren vorher geschieden. Aber er hat nach so vielen Seiten hin anregend und befruchtend gewirkt, daß das Weimarische Theater, wie seine Gastspiele (z. B. in Leipzig) bewiesen haben, noch immer zu den ersten Kunstinstituten Deutschlands zu zählen ist. Auch die verschiedensten festlichen Veranlassungen, mit denen künstlerische Äußerungen des Weimarischen Theaters verknüpft waren, lieferten den Beweis, daß es an treibender und ernster Kraft in dem jetzigen Künstlergeschlecht, vor allem auch bei den ausgezeichneten Hofkonzerten, nicht mangelt. Im Anschluß an die Aufführungen des „Faust" in der Bearbeitung Devrients und mit der Musik von E. Lassen, sowie gelegentlich der Festvorstellungen, die zur Feier des 100jährigen Theater-Jubiläums und des 50jährigen Lohengrin-Jubiläums veranstaltet wurden, ist in den meisten großen Zeitungen Zeugnis abgelegt worden, daß Weimar in dem Ringen — um den echten Kranz mit Ehren besteht. Auch die Glieder der Shakespeare-Schiller- und Goethegesellschaft haben, so oft sie auch in den stillen Mauern Weimars geweilt, durch das Hoftheater reiche Anregung empfangen.



Das Shakespeare-Denkmal in Weimar.

(Nach W. Rubachs Entwurf als Photographie im Verlage der Hofkunsthändler Heuer und Kirmse, Halensee-Berlin erschienen.)



Aus der Tradition des Weimarischen Hoftheaters ist es erklärlich, daß sich die Intendanz die Pflege des Klassizismus besonders angedeihen läßt. Doch hat dieses notwendige Prinzip bisher nicht zur Einseitigkeit geführt. Auch das moderne Schaffen ist bei der Wahl von Novitäten gewürdigt worden und wird, wenn man aus der in der letzten Spielzeit



Regiesitzung des Hoftheaters in Weimar.
Reg. Weiser. — Hofkapellmstr. Krzyzanowsky. — Operníntendant v. Vignon. — Reg. Wiedey. — Grube.
Kapellmeister Richard.

geleisteten Arbeit einen Schluß ziehen darf, in Zukunft in noch weitgehenderem Maße berücksichtigt werden. An darstellenden Kräften fehlt es auch für diese neue künstlerische Richtung nicht; im Gegenteil haben die in Frage kommenden Aufführungen dargetan, wie das jetzt in Weimar heranreifende Künstlergeschlecht auch modernen Anforderungen an die Darstellungskunst in vollem Maße gerecht zu werden vermag. Und es darf auf Grund dieser Tatsache wohl die Hoffnung ausgesprochen werden, daß sich den in

neuerer Zeit von Weimar ausgegangenen Künstlern — wir nennen nur die Namen Savits, Sorma, Scheidemantel, Alvary, Wiecke, Schoder — in der kommenden Zeit andere gleich würdige anreihen werden.

Ein treuer Schützer des Weimarischen Kunstlebens war und blieb bis zu seinem im Jahre 1901 erfolgten Tode Großherzog Karl Alexander.

Die deutsche Literatur kommt immer seltener in die Lage, sich mit fürstlichen Mäcenen zu beschäftigen. Um so sorgfältiger muß sie die wenigen Fälle der Nachwelt überliefern, in denen der Dichter mit dem König ging, beziehungsweise gehen konnte, oder gar selbstlose Förderung von einem Throne aus erfuhr. Der ehrwürdige Karl Alexander dürfte vielleicht der letzte derer gewesen sein, die sich in der Kultur- und Literaturgeschichte ohne Nebenabsichten ihren Platz erworben haben und mit Fug und Recht auch hineingehören. Ihm war es Herzenssache, die Traditionen seines Hofes, die Erinnerungen an Schiller und Goethe zu pflegen. Nahezu 50 Jahre hat er Weimar als Musensitz erhalten und als Heim großer literarischer Vereinigungen ausgestaltet. Die bereits erwähnten, auf die Namen Schillers, Goethes und Shakespeares gegründeten Vereine, haben in Weimar ihren Sitz und halten daselbst alljährlich Versammlungen ab, die sich stets der persönlichen Teilnahme des Großherzogs, ihres erhabenen Protektors, zu erfreuen hatten.

In diesen jährlichen Begegnungen hat der Großherzog Dichter und Literarhistoriker genauer kennen gelernt und trat zu vielen in freundschaftlichste Beziehungen. Ihren Bestrebungen hat er allezeit die wärmste Teilnahme gewidmet, die Forschung durch Öffnung alter Archive gefördert, so viel in seinen Kräften stand. Aber nicht nur dem Kultus einer vergangenen Literaturepoche galt sein Streben; sondern auch die übrigen Künste fanden seinen Schutz und in seiner Residenz eine wahre Freistatt. So wurde Wagners Werken in den Tagen, da der Meister landflüchtig und arm war, in Weimar künstlerische Unterkunft geboten; Berlioz und Cornelius ward Gastfreundschaft gewährt; Franz Liszt konnte unter seinen Schülern eine glänzende Lehrtätigkeit entfalten; Lassen, Strauß, d'Albert schwangen nacheinander den Taktstock. Gleiches Interesse widmete der Großherzog der bildenden Kunst. Welche stattliche Anzahl bahnbrechender Meister aus der

von ihm ins Leben gerufenen und unterhaltenen Kunstschule hervorging, hat die Pfingsten 1901 eröffnete Galerie, mit welcher der Name Karl Alexanders besonders eng verknüpft ist, deutlich gezeigt; auch manches große Werk des Großherzoglichen Museums deutet auf die Hochherzigkeit des kunstsinnigen Fürsten hin.

Sein Enkel ist an seine Stelle getreten. Die freudige Hoffnung, daß die erlauchten Traditionen des Weimarischen Fürstenhauses in Zukunft auch in Großherzog Wilhelm Ernst einen zielbewußten Schützer und Förderer finden würden, hat sich erfüllt.

Der Großherzog hat im Jahre 1905 den Baukontrakt des neuen Hoftheaters mit der Firma Heilmann und Littmann in München unterzeichnet. Die Kosten für die Ausführung des Projekts sind wesentlich höher als ursprünglich veranschlagt war. Aber durch eine Munifizenz des Großherzogs Wilhelm Ernst, der aus Privatmitteln 1,400,000 Mark beisteuert, kommt nun ein Neubau zustande. Die Gesamtkosten betragen 2,100,000 Mark. Das neue Haus wird sich in seinen Formen ganz an den Baustil der Zeit Goethes anschließen.



Goethehaus bei Weimar.

Das Königliche Theater in Wiesbaden.*)

Am 16. Oktober 1893 wurde in Anwesenheit des Kaisers mit Beethovens „Weihe des Hauses", einem Prologe und dem zweiten Akte von Wagners „Tannhäuser" das neue Königliche Theater am „warmen Damm" in Wiesbaden festlich eröffnet. Schon seit Jahren hatte sich hier das Bedürfnis nach einer neuen Heimstätte für die dramatische Kunst fühlbar gemacht. Das alte Schauspielhaus an der Wilhelmstraße, das im Jahre 1827, also zu einer



Das alte Hoftheater in Wiesbaden.

Zeit, wo Wiesbaden erst 10000 Einwohner hatte, erbaut war, genügte in keiner Weise mehr den Anforderungen der Gegenwart. Im Prinzipe war schon zu Lebzeiten Kaiser Wilhelms I. der Theaterneubau von der Stadtverwaltung, welche dazu bereits in den „Spielzeiten" und Abgaben der „Bank" einen Fonds gesammelt hatte, beschlossen; aber es stellten sich der Inangriffnahme desselben immer wieder Schwierigkeiten entgegen, die zumeist dadurch hervorgerufen wurden, daß sich die maßgebenden Faktoren nicht über die Platzfrage einigen konnten.

*) Wertvolles Illustrations-Material zu dieser Abteilung verdanken wir der Güte der General-Intendantur des Königlichen Theaters in Wiesbaden.

Endlich, im Jahre 1892, wurde der von den Architekten Fellner und Hellmer in Wien eingereichte Plan vom Magistrat und von den Stadtverordneten angenommen und mit genannten Herren, welchen ein bewährter Ruf als Erbauer der verschiedensten Theater (wir nennen als die hervorragendsten die Stadttheater in Wien, Augsburg, Zürich u. s. w.) vorausging, ein Vertrag abgeschlossen, nach welchem ihnen der Bau des neuen Königlichen Theaters in Wiesbaden übertragen wurde.



Das neue Hoftheater in Wiesbaden.

Das neue Theater macht durch seine gediegene Pracht und vornehme Eleganz einen großartigen Eindruck, wenn auch die Front gegen die architektonisch bevorzugte Rückseite zurückbleiben mußte. Der Haupteingang befindet sich unter der „neuen Kolonnade", wodurch eben bedingt wurde, daß die größere figürliche Ausschmückung nach der entgegengesetzten Seite, nach der Rückseite, verlegt werden mußte. Hier ist die architektonische Ausschmückung eine um so reichere und ihre Wirkung eine schöne und harmonische.

Das ganze Gebäude ruht auf einem rustifizierten Unterbau. Von kräftigster Wirkung ist die durch drei Stockwerke reichende mächtige Säulenstellung am Bühnenhause und das durchlaufende Kranzgesimse mit seiner Balustrade. Der Unterbau ist belebt durch Terrassen, Freitreppen und Arkaden. Zu der reichen, äußeren figuralen Ausschmückung haben hervor-

ragende deutsche und österreichische Bildhauer die Entwürfe geliefert, die dann in Sandstein und getriebener Arbeit ausgeführt wurden. Hier ist ganz besonders die architektonische Giebelgruppe an der Rückseite zu nennen, welche als Meisterwerk einen gewaltigen Eindruck auf den Beschauer ausübt. Hauptfigur ist die Poesie, neben ihr sind die Trauer und der Scherz aufs stilvollste durch eine weibliche Gestalt und einen mit der Schellenkappe bedeckten Putten verkörpert. Vervollständigt wird diese an Schönheit unvergleichliche Gruppe durch die den Lebensfaden eines sterbenden Kriegers abschneidende Parze und ein den Frohsinn des Lebens darstellendes Liebespaar. Der Schöpfer dieses Kunstwerkes ist Professor Volz in Karlsruhe. Eine weitere Gruppe schuf Professor Gustav Eberlein in Berlin. Sie besteht aus einem von 4 Panthern gezogenen Wagen, den Dionys, an welchen sich eine poetische weibliche Figur schmiegt, lenkt. Die in Kupfer getriebenen Panthergruppen, die mit verschiedener figuraler Ausgestaltung den Eingangsportikus und die vier Sockel unterhalb des Bühnendaches schmücken, sind von mächtiger Wirkung. Über der Mittelgruppe endlich erhebt sich ein ideal ausgeführter Genius mit erhobener Fackel, welchen der Bildhauer Leitner in Wien nach Modellen von Vogel geschaffen hat. Von ihnen sind auch die beiden Eckgruppen der südlichen Fassade, die Musik und das Lustspiel darstellend.

Man betritt das Theater durch den der Kolonnade vorgelegten, als Unterfahrt dienenden Portikus. Nach Durchschreitung der Kolonnade gelangt man durch eine Vorhalle in das Hauptvestibül, aus dem die Treppen in verschiedene Ränge abzweigen und Eingänge ins Parkett und Parterre führen. Der 1400 Sitzplätze enthaltende Zuschauerraum gliedert sich in Parterre, drei Ränge und Proszenium. Parkett und Parterre fassen 552 Personen; der erste Rang mit 20 Logen und einer großen Hofloge, vor denen sich Balkonplätze befinden, faßt 296 Personen; der zweite und dritte Rang sind als offene Balkone ausgebildet; ersterer enthält 258, letzterer 259 Sitzplätze. Das Proszenium ist selbständig entwickelt und fügt sich als geschlossenes Gurtbogenmotiv in den auf Stichkappen ruhenden Plafond harmonisch ein. Der Saal ist licht abgetönt, mit teilweiser Vergoldung; der Fonds der Logen, die Draperien und die Polsterung sind rot. Überaus

reich sind die in freier Arbeit aufgetragenen figuralen und ornamentalen Stuckarbeiten am Plafond und an den Logenbrüstungen, die, in hellen Farbentönen mit Goldverzierung gehalten, dem Saal einen höchst vornehmen, elegant-heitern Charakter verleihen. Die hervorragend schöne Malerei an der Decke und über dem Proszenium ist eine Schöpfung des Wiesbadener Malers Kaspar Kögler. Über der Bühnenöffnung ist die auf Wolken schwebende Phantasie in poetischer Auffassung angebracht, während den Plafond über dem Zuschauerraum ein großes, Wiesbadens Vorzüge verherrlichendes Bild ausfüllt. An den sprudelnden Heilquellen, welchen eine Nymphe entschwebt, sitzt die „Wiesbadensia" mit einem an das Wiesbadener Stadtwappen erinnernden Lilienzweig; Putten stellen in anmutigster Weise das Schauspiel, die Musik, den Tanz, die Architektur, die Malerei u. s. w. dar, und der Rheingott mit der Sage grüßen Wiesbaden als Nachbarstadt. Das ganze Bild ist von einem mit der preußischen Krone geschmückten Adler überragt und fesselt besonders durch die verschiedentlich angebrachte eigenartige Verbindung der Plastik mit der Malerei. Eine weitere bildliche Verzierung ist durch Porträts der hervorragendsten Dichter und Komponisten, welche in Medaillonsform die Decke über den Rängen zieren, angebracht. Der die Orpheus-Mythe darstellende Vorhang ist ein Werk des Wiener Malers A. Goltz.

Eine Einrichtung, die im Wiesbadener Theater zum ersten Mal zur Anwendung gelangt, ist die durch hydraulische Kraft bewirkte Beweglichkeit des Orchesterpodiums, das, der beabsichtigten Klangwirkung entsprechend, höher oder tiefer gehoben werden kann. Die nachträgliche Einführung dieser interessanten Neuerung ist ein Verdienst des General-Intendanten Georg von Hülsen.

An die Hauptbühne, die eine Breite von 25 m und eine Tiefe von 20 m hat, schließt sich eine 10 m breite und 19 m tiefe Hinterbühne. Die Bühne enthält zwei Unterbühnen, drei Arbeitsgalerien und einen Schnürboden.

Daß in dem neuen Theater, dessen Bau- und Einrichtungskosten sich auf etwa 2 Millionen Mark belaufen, für alle Anforderungen des Publikums, der Künstler und des technischen Betriebes die umsichtigste und praktischste Fürsorge getroffen ist, dafür zeugt die Äußerung des Intendanten v. Hülsen,

der als Königlicher Kommissar in einer Sitzung der Wiesbadener Gemeindevertretung das neue Theater als nahezu ideal konzipierte Schöpfung bezeichnet hat.

Die Bühne, welche kolossale Dimensionen aufweist, ist durch eine über die ganze Höhe des Hauses reichende Brandmauer und den vorzüglich konstruierten eisernen Vorhang vollständig gegen Feuersgefahr geschützt. Das ganze Haus kann in drei Minuten entleert werden.



Tenorist Coffier.

Im Vergleiche zu der Theatergeschichte anderer Städte, wie Köln, Mainz, Frankfurt a. M. u. s. w., ist die Wiesbadener Theatergeschichte verhältnismäßig jung.

Dokumente über die Anfänge der dramatischen Poesie, über Passionsspiele, Fastnachtsspiele, Schulkomödien fehlen. Ob die englischen Komödianten, diese ersten berufsmäßigen Schauspieler, Wiesbaden berührt haben, ist sehr fraglich. Erst aus der Zeit, in der sich nach ihrem Vorbilde auch in Deutschland wandernde Schauspielertruppen bildeten, finden wir die ersten Spuren einer Schauspielkunst in Wiesbaden. Aus alten, im Wiesbadener Archiv aufbewahrten Akten kann man ersehen, daß in den Jahren 1765, 1767, 1773, 1775, 1779, 1780, 1781, 1785, 1786, 1788, 1791, 1792, 1794 an verschiedene Truppen Konzessionen erteilt worden sind. Bis zum Jahre 1779 durften die Schaubühnen nur an 2 bis 3 Wochentagen geöffnet sein, später auch Sonntags.

Schlugen die Wandertruppen anfangs bald auf diesem, bald auf jenem öffentlichen Platze ihre hölzerne Bude auf, so wurde es ihnen von 1801 bis

1810 gestattet, ihre Bühne im Saale des „Schützenhofes", dem späteren „Assisensaale", aufzubauen. Freilich wurde man nun auch schon strenger in der Erteilung von Konzessionen an die Direktoren; gleichwohl erhob man bis 1804 noch wöchentlich 2 Gulden Konzessionsgelder für die Mitglieder.

Im Sommer 1804 erteilte die Stadt der Truppe des kurbadischen Hofschauspielers Vogel die Konzession. Der Regisseur Grüner machte dem damaligen Landesherrn Vorschläge zur Verbesserung des Theaters, aber erst später und nach langer Verhandlung kam mit dem Besitzer des Schützenhofes ein Vertrag zustande.

Im Sommer 1805 war dann für die Kurzeit G. Badewitz mit 14 Personen, 1806 die Wetzlarer Gesellschaft des Xavier Deutsch, 1807 ein Teil der letzteren unter der Direktion Louis Dossys, 1808 Friedrich Karl Groß, 1809 Anton Thomala und 1810 — in welchem Jahre endlich der Ausbau des Theatersaales im Schützenhofe durchgeführt war — die Truppe Karl Döbbelins verpflichtet.

Dieser, geboren 1763 in Kassel, gestorben 1821 in Berlin, war ein Sohn des bekannten Schauspielers und Theaterdirektors Theophilus Döbbelin.

Er selbst war ein mittelmäßiger Schauspieler; aber er hatte es verstanden, seinem Theater einen geachteten Namen zu erwerben.

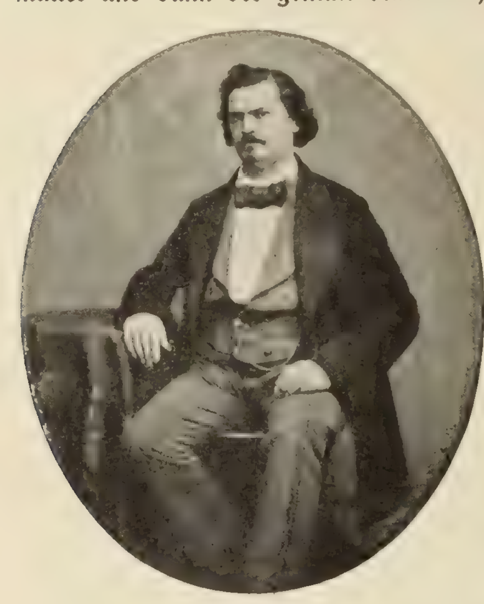
Karl Döbbelin kam nach Wiesbaden mit einer Gesellschaft von etwa 20 darstellenden Mitgliedern, und sie gelangten auch in Wiesbaden zu Ansehen. Die Truppe gab Schauspiele, Vaudevilles, kleinere und größere Opern und muß nicht unbedeutend vom Hofe unterstützt worden sein. Sie gab ihre Vorstellungen auf der vergrößerten Bühne im Schützenhofe, die am 11. Juni 1810 eröffnet ward; der Zuschauerraum faßte 500 Personen.

Bereits seit dem Jahre 1807 stand das Wiesbadener Theater neben der Direktion der jeweiligen wandernden Theatergesellschaft auch unter einer gewissen staatlichen „Oberdirektion", deren Regiment selbst in die Disziplin und das Technische des Theaterwesens eingriff. Baron von Malapert-Neufville und Assessor Lange führten die „Oberdirektion".

Es finden sich Vorschriften von diesen über die Garderobe der Darstellenden, den pünktlichen Anfang der Vorstellungen, über die Handhabung der Ordnung in und außerhalb des Theaters.

Von 1810—1813 stand das Wiesbadener Theater unter der Intendanz von Ungern-Sternberg. In dieser Zeit war der Theaterintendant noch keine Hofcharge, sondern die Intendanz wurde von einem Kavalier als Nebenamt versehen.

Im Jahre 1810 erhielt das Theater die offizielle Benennung „Herzoglich-Nassauisches Hoftheater". Kapellmeister waren damals Fr. Burgmüller und dann der geniale Karl Guhr.



Theben.

Das junge Hoftheater erlebte jetzt eine schöne, aber leider nur kurze Blüte, da die kriegerischen Ereignisse der Zeit ihm ein jähes Ende bereiteten. Im Jahre 1813 wurde das „Hoftheater" wieder aufgelöst; es erhielt den Namen „Deutsches Nationaltheater", und Karl Guhr führte von 1813—1814 die Direktion.

Von 1814—1820 traten in Wiesbaden wieder wandernde Gesellschaften auf. Als die Truppe der Frau Müller im Sommer 1814 dort spielte, weilte Goethe vom 29. Juli bis 12. September in Wiesbaden, ebenso unter der folgenden Direktion Georg Denglers vom 27. Mai bis 11. August 1815. Er besuchte einige Male das Wiesbadener Theater, besonders um die Dekorationen des Malers Friedrich Beuther in Augenschein zu nehmen. Von 1820—1839 spielten dort die Mainzer Schauspieler.

Endlich kam auch in Wiesbaden der lang gehegte Wunsch, ein eigenes, neues Schauspielhaus zu besitzen, zur Ausführung. Im Mai 1825 wurde der Grundstein gelegt, und im Jahre 1827 wurde das Theater in der Wilhelmstraße im Bau beendet. Die feierliche Eröffnung fand am 26. Juni 1827 statt.

Eine eigene ständige Theatertruppe besitzt Wiesbaden erst seit dem Jahre 1839, bis dahin spielten in dem neuen Hause verschiedene auswärtige Truppen. Eine selbständige Theaterkritik erschien 1850. Die Anfänge einer allgemeinen, nicht lokalen, Theaterkritik reichen freilich weiter zurück. Nachrichten über die „Wiesbadener Bühne" waren in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts in dem „Allgemeinen deutschen Theateranzeiger" von Quandt, der in Leipzig herauskam, zu lesen.

Mit dem Herbst des Jahres 1839 wurde die erste eigene Gesellschaft unter der Direktion Karl Beurers geworben und dem Herzoglichen Intendanten, Hofmarschall Karl von Bose (1839—1844), unterstellt.

Von 1844—1845 stand das Hoftheater unter der Intendanz von Breidbach-Bürresheim; von 1845—1848 unter der Intendanz von Syberg.

Das stürmische Jahr 1848 drohte dem Wiesbadener Theater den Untergang zu bereiten. Der Herzog verweigerte, als er dem Drängen seines Volkes nachgegeben und darein gewilligt hatte, daß die Domänen zum Eigentume des Staates erklärt würden, jede fernere finanzielle Unterstützung vom 1. September 1848 an. So entstand die Frage, wer in Zukunft die Subvention leisten solle, die Stände oder die Stadt. Drei Petitionen verlangten aus Utilitätsgründen, sowie im Interesse der geistigen Bildung, die Erhaltung des Theaters durch Zuschüsse der Stände aus allgemeinen Mitteln. Zur Lösung der Theaterfrage wurde ein Vertrauensmännerkollegium von 7 Mitgliedern gewählt, in welchem besonders das Wirken Wilhelm Riehls interessant ist. Eine Bürgerkommission nahm von 1848—1857 die Theaterleitung tatkräftig und geschickt in die Hände. Die Gagen der am Theater damals angestellten Damen bewegten sich zwischen 20 bis 250 Gulden monatlich. Das Repertoir war ein treffliches; erwähnenswert sind die Gastvorstellungen von Tichatscheks, Schnorr von Carolsfeld, Niemann, Adeline Patti, Dawison, Devrient und der Primadonna Frassini, späteren Herzogin von Württemberg. Mit dem Jahre 1857 wurde eine Herzogliche Intendanz eingesetzt und zwar unter von Bose d. J. (1857—1866.)

Mit dem Jahre 1866 ging das bis dahin herzoglich nassauische Theater in preußische Verwaltung über. Von 1866—1867 war Hermann von Bequignolles Königlich preußischer Intendant; 1868—1869 lag die Leitung

in den Händen eines stellvertretenden Komitees, bestehend aus den Herren Adelon, Regisseur Rathmann und Kapellmeister Jahn. Im Jahre 1869 bis 1870 hatte Freiherr von Ledebur die Intendanz inne, und von 1870 bis 1893 führte die Direktion Geheimer Hofrat Adelon.



Wiesbadener Theater.

ABONNEMENT SUSPENDU.

Samstag den 13. November 1852.
Zum Erstenmale.

Tannhäuser
und
der Sängerkrieg auf Wartburg.

Große romantische Oper in 3 Akten von Richard Wagner.

Personen:

Hermann Landgraf von Thüringen . . . . Herr Haas
Tannhäuser . . . Herr Beretti
Wolfram von Eschenbach (Ritter und Sänger) . . . Herr Minetti
Walther von der Vogelweide (Ritter und Sänger) . . Herr Stritt
Biterolf (Ritter und Sänger) . . Herr Kühnle
Heinrich der Schreiber (Ritter und Sänger) . . Herr Naumann
Reimar von Zweter (Ritter und Sänger) . . . Herr Meyer
Elisabeth Nichte des Landgrafen . . . . Frl. Storck
Venus . . . . . Frl Mayer
Ein junger Hirte . . . Frl Bartholemy

Thüringische Ritter, Grafen und Edelleute, Edelfrauen, Edelknaben, ältere und jüngere Pilger Sirenen, Najaden, Nymphen, Bachantinnen

Ort der Handlung im ersten Akt Das Innere des Hörsel- (Venus-) Berges bei Eisenach, in welchem der Sage nach Frau Holda (Venus) Hof hielt; dann Thal am Fuße der Wartburg.

Im zweiten Akt Die Wartburg.

Im dritten Akt Thal am Fuße der Wartburg.

(Zeit Anfang des 13. Jahrhunderts)

Eintritts-Preise:

Fremdenloge 1 fl 45 kr – Erste Rangloge 1 fl 12 kr – Sperrsitz 1 fl – Parterreloge 48 kr – Zweite Ranggallerie 42 kr – Parterre 36 kr – Zweite Rangloge 24 kr – Amphitheater 18 kr – Gallerie 12 kr

Preise der Plätze für die verehrlichen Abonnenten.

Erste Rangloge 1 fl. – Sperrsitz 48 kr. – Parterreloge 36 kr – Zweite Ranggallerie 30 kr – Zweite Rangloge u Parterre 24 kr

Diejenigen verehrlichen Abonnenten, welche zu der heutigen Vorstellung ihre Plätze zu behalten wünschen, werden gebeten, bis spätestens 12 Uhr davon bei Herrn Stemmler Anzeige zu machen

☛ Der Opern-Text ist à 12 kr. u. eleg. gebunden à 24 kr. in der W. Friedrich'schen Buchh., Langg. 42, bei Hrn. Kfm. F. W. Käsebier u. Abends an der Kasse zu haben.

Anfang 6½, Ende 9 Uhr.

Wilhelm Friedrich'sche Buchdruckerei.

Bis zur Annexion im Jahre 1866 hatte das Hoftheater zu Wiesbaden vom Herzog Adolf aus der Herzoglich-nassauischen Staatskasse eine jährliche Subvention von 25 000, von der Spielbank eine solche von 57 000 Gulden erhalten*). König Wilhelm I. von Preußen übernahm in hochherziger Weise

*) Von 1866 – 1871 leistete die Spielbank der Stadt einen Zuschuß von 160 000 Mk.

für den Ausfall des Herzoglichen Zuschusses die Unterhaltung des Theaters aus der Königlichen Schatulle, die im Jahre 1882, nachdem 1871 die Spielbank aufgehoben ward, auf 241 000 Mark stieg.



Elise Flindt.

Das Personal des Schauspiels bestand im Anfange der preußischen Zeit aus den Herren: Maximilian (1. Held), Hey'l (1. Liebhaber), Grobecker (1. Komiker), Bethge (Charakterrollen), Rathmann (ältere Väterrollen), Tietz, Alexander Müller, Maximilian, Korff, Richard, Pallat; ferner aus den Damen: Frau Flindt (Anstandsdamen), Frau Raff-Genast (tragische Rollen), Frl. Wolf (1. Liebhaberin), Frl. Buska (naive und sentimentale Rollen) u. s. w. Das Personal der Oper setzte sich zusammen aus den Herren: Caffelri (Heldentenor), Philippi (Bariton), Borchers (lyrischer Tenor), Krèn (1. Baß), Klein (2. Baß), Peretti (Buffo-Tenor); ferner aus den Damen: Frl. Boschetti (Sopran), Frau Béringer (Koloratursängerin), Frl. Lichtmay (Sopran), Frl. Waldmann (Altistin), Frl. Tessendorf.



Louise Wolf.

Der Spielplan enthielt Gustav Freytags „Valentine“, Ch. Birch-Pfeiffers „Die Grille“, Benedix „Die zärtlichen

Verwandten", Gottschalls „Katharina Howard", Schillers „Braut von Messina", Scribes „Ein Glas Wasser", Raupachs „Die Schule des Lebens", Schillers „Jungfrau von Orleans", Karl Maria von Webers „Oberon", Lessings „Nathan der Weise", Shakespeares „Wintermärchen", Molières „Der Geizige", Goethes „Faust", Shakespeares „Kaufmann von Venedig", Schillers „Don Carlos", Kleists „Käthchen von Heilbronn", Glucks „Orpheus" und Meyerbeers „Afrikanerin", ferner die „Zauberflöte", „Fidelio", Gutzkows „Zopf und Schwert", Hebbels „Nibelungen" u. s. w.



Frl. Storcho und Herr Peretti.

Als Gäste traten in den Jahren 1866—1890 auf: Emil Devrient, Wachtel, Frl. Hedwig Rabe, Adolf Sonnenthal, Désirée Artôt, Klara Ziegler, Pauline Lucca, Teresina Tua, Friedrich Haase, Zelia Trebelli, Heinrich Vogl, Frau Claar Delia, Sigrid Arnoldson, Felix Schweighofer, Emil Götze, Max Alvary, Nuscha Butze u. s. w.

Die Preise der Plätze betrugen in dem alten Theater an der Wilhelmstraße bis zur Einführung einer einheitlichen Reichsmünze in den siebenziger Jahren des 19. Jahrhunderts für die Balkonloge im 1. Rang 1 Taler 20 Sgr., Fremdenloge im 1. Rang 1 Taler 15 Sgr., 1. Ranggalerie 1 Taler 10 Sgr., 1. Rangloge 1 Taler 5 Sgr., Sperrsitz 1 Taler, Parterrelogen 20 Sgr., 2. Ranggalerie Vordersitz 15 Sgr., 2. Ranggalerie Rücksitz 10 Sgr., 2. Rangloge 8 Sgr., Amphitheater 5 Sgr. Kulturhistorisch interessant sind ebenso die Gagen und Spielhonorare. Die Gesamtausgaben für die angestellten Künstler und Künstlerinnen bewegten sich im Jahre 1892/93 1. im Schauspiel für die Herren zwischen 8000 und 4000 Mark, für die Damen 8000—3000 Mark; in der Oper für die Herren zwischen 14000 und 3000, für die Damen zwischen 14000 bis 5000 Mark.



Königliche Schauspiele.

Wiesbaden, Sonntag den 7. October 1894.
184 Vorstellung.

☛ Letzte Vorstellung im alten Hause. ☚

Ein Sommernachtstraum.

Dramatisches Gedicht von Shakespeare in 3 Aufzügen, übersetzt von Schlegel. Ouverture und die zum Stück gehörige Musik von Mendelssohn Bartholdy.

Musikalische Leitung Herr Kapellmeister Rebicek. Regie. Herr Köchy.

Personen:

Rolle	Darsteller	Rolle	Darsteller
Theseus, Herzog von Athen	Herr Faber	Oberon, König der Elfen	Frl Lindner
Egeus, Vater der Hermia	Herr Lepanto	Titania, Königin der Elfen	Frl Furst
Lysander, Liebhaber der Hermia	Herr Rodius	Puck, eine Elfe	Frau Bossin Lipski
Demetrius, Liebhaber der Hermia	Herr Winterstein	Erste Elfe	Fr Arrassey
Philostrat Aufseher der Lustbarkeiten am Hofe des Theseus	Herr Ballhyni	Zweite Elfe	Frl Brodmann
Squenz, der Zimmermann	Herr Bethge	Bohnenbluthe, Elfen	B Crusius
Schnock, der Schreiner	Herr Rudolph	Spinnweb, Elfen	G Crusius
Zettel, der Weber	Herr Wander	Motte, Elfen	L Hoffmann
Flaut, der Bulgeflicker	Herr Greve	Senfsamen, Elfen	E Crusius
Schnauz, der Kesselflicker	Herr Bussard	Pyramus, Thisbe, Wand, Mondschein, Lowe	Rollen in dem Zwischenspiele, die von den Rupeln vorgestellt werden.
Schlucker, der Schneider	Herr Neumann		
Hippolytha, Konigin der Amazonen, mit Theseus verlobt	Frl Santen.		
Hermia, Tochter des Egeus, in Lysander verliebt	Frl. Scholz		
Helena, in Demetrius verliebt	Frl Willig.		

Andere Elfen im Gefolge des Konigs und der Königin
Gefolge des Theseus und der Hippolytha
Scene Athen und ein nahe gelegener Wald

Bei Beginn der Ouverture werden die Thüren geschlossen und erst nach Schluß derselben wieder geöffnet.

Epilog

von G von Hulsen, Musik von J. Rebicek.

Personen:

Genius der Kunst . Frl Wolff | Regisseur . Herr Bethge | Lustige Person . Herr Grobecker
Kranz Frl Erich

Preise der Plätze:

Platz	M.	Pf.	Platz	M.	Pf.	Platz	M.	Pf.
Balkonloge im I Rang	7	50	Seitensitz resp Stehplatz im Sperrsitzraum	3	—	Fremdenloge im II Rang	3	—
Fremdenloge im I. Rang	6	75	Parterrelogen	3	—	II Ranggallerie, Vordersitz	2	25
I Ranggallerie	6	—	Nummerirtes Parterre	3	—	II. Ranggallerie, Rücksitz	1	50
I. Ranglogen	4	50	Stehplatz im Parterre	1	50	II Ranglogen	1	25
Sperrsitze	4	50				Amphitheater	—	75

Billetverkauf von 11—1 Uhr und von 6½ Uhr ab.

☛ **Der Billet-Vorverkauf**, jedoch nur für die Vorstellung des **folgenden** Tages, findet gegen Entrichtung von 30 Pf. Zuschlag pro Billet **Nachmittags von 4—5 Uhr** an der Theaterkasse statt.
Bestellungen von auswärts sind unter Einsendung des Eintrittspreises einschl 30 Pfg Zuschlag pro Billet an die Königliche Theater-Hauptkasse zu richten.
Bei abgeänderten Vorstellungen kann der Zuschlag-Betrag nicht zurückerstattet werden.
Schriftliche Billet-Bestellungen aus hiesiger Stadt können nicht berücksichtigt werden.

Anfang 7, Ende gegen 9½ Uhr.

Das Königliche Theater bleibt vom 7. bis 16. October cr. geschlossen.

Anmeldungen fur das am 1 November d Js beginnende **Abonnement** 1894/95 werden in dem Theater-Büreau **mit Ausnahme des Sonntags** taglich von 10—12 Uhr Vormittags entgegengenommen.

Die **Abonnementskarten** konnen mit **Ausnahme des Sonntags und des 13. bis einschließlich 18. Oktober cr.** bereits von **heute** ab wahrend der Stunden von 10 Uhr Vormittags bis 1 Uhr Nachmittags im Abonnements-Büreau (**altes** Theater) **gegen Einzahlung der 1. Rate des Abonnementsbetrags** und **unter Abgabe der Benachrichtigungs-Postkarte** in Empfang genommen werden.

Zur Beachtung! Die sogenannten **Nothausgänge** sind ½ Stunde vor Beginn **jeder** Vorstellung bis nach Schluß derselben zur Benutzung für das Publikum **geöffnet.**

☛ Die **Damen** werden ergebenst ersucht, auf **allen Plätzen** im Zuschauerraume **ohne Hüte** erscheinen zu wollen.

Druck von Rud. Bechtold & Comp. in Wiesbaden.

Die Honorare namhafter auswärtiger Gäste am Königlichen Theater zu Wiesbaden betrugen im Durchschnitt für eine Vorstellung 500 Mark.

Die Billetteinnahmen, um auch dieses zu registrieren, ergaben etwa die Hälfte der Summe, welche für den Betrieb des alten Königlichen Theaters in Wiesbaden erforderlich war.

Geheimer Hofrat Adelon führte die Direktion des Königlichen Theaters in Wiesbaden bis Oktober 1893; ein Jahr vor Eröffnung des neuen Theatergebäudes trat er in den Ruhestand.

Seit dem 1. Oktober 1893 stand das Theater unter der Intendanz Georg von Hülsens, der u. a. die Wiesbadener „Festspiele" ins Leben rief. Gleich die ersten Jahre seiner Leitung, welche der Verfasser dieses Aufsatzes aus eigener Anschauung schildern

kann,*) zeigten, obschon sie mehr vorbereitenden Charakters waren, einen Aufschwung des Theaters, und manches Stück ging unter ihm in prächtiger Ausstattung über die Bühne. Das Repertoir erhielt u. a. Shakespeares „Sommer-



KONIGLICHE SCHAUSPIELE.

Wiesbaden, den 16. October 1894.

Auf Allerhöchsten Befehl

THÉÂTRE PARÉ

zur

ERÖFFNUNG DES NEUEN KÖNIGLICHEN THEATERS.

OUVERTURE ZUR WEIHE DES HAUSES

von L. van Beethoven.

FESTSPIEL

von G. von Hülsen und J. Lauff

Musik von J. Rebicek.

Wiesbadensia . . . . . Frl. Willig | Schauspielkunst . . Frl. Santen

Genius der Kunst . . . Frl. Scholz | Musik . Frl. Lindner.

Baukunst . . Frl. Wolff.

PAUSE.

OUVERTURE UND ZWEITER AKT

aus

TANNHÄUSER UND DER SANGERKRIEG AUF WARTBURG.

Hermann, Landgraf von Thüringen . . . Herr Schwegler

Ritter und Sänger:
Tannhäuser, Herr Krauss
Wolfram von Eschinbach, Herr Müller
Walther von der Vogelweide, Herr Buff-Giessen.
Biterolf, Herr Haubrich
Heinrich der Schreiber, Herr Bussard
Reimar von Zweter, Herr Ruffeni.

Elisabeth, Nichte des Landgrafen . . . Frl. Brodmann

Edelknabe:
Erster . Frl. Manci
Zweiter . Frl. Hempel
Dritter Frau Baumann.
Vierter Frl. Rücker

ANFANG 6 UHR. ENDE GEGEN 8 UHR.

nachtstraum“, Wagners „Meistersinger“, Gounods „Faust“, Kleists „Prinz von Homburg“, Richard Voß „Schuldig“, Goethes „Geschwister“ und „Clavigo“, Grillparzers „Esther“, Redwitz' „Philippine Welser“, Goethes „Egmont“,

*) Vergl. auch Otto Weddigen, Geschichte des Theaters in Wiesbaden. Wiesbaden 1893.

Fuldas „Talisman“, Hauptmanns „Hannele“, Sudermanns „Heimat“, „Vasantasena“, „Der Kaufmann von Venedig“, Brachvogels „Narciß“, „Ein Fallissement“ u. s. w. Die Spielzeit 1895/96 wurde am 2. September mit einer Feier der 25 jährigen Wiederkehr des Tages von Sedan eröffnet. Nach dem Kaisermarsch von Richard Wagner folgte ein Festspiel, gedichtet von J. Lauff, und diesem „Wallensteins Lager“. Das Haus bot einen erhebenden feierlichen Anblick dar. Durch die Intendanz waren 500 Freibilletts für Veteranen gespendet, und man las die freudige Dankbarkeit über das Gebotene auf den Gesichtern der wackeren, mit Orden und Ehrenzeichen geschmückten Krieger von 1870/71. Die Festvorstellung am 2. September wird allen Anwesenden in glücklichster Erinnerung bleiben; man konnte einmal wieder so recht sehen, wie nach dem Wegfall der Vorstellungen zu „halben Kassenpreisen“ — sich das „Volk“, das echte und unverdorbene, an einer Theaterkunstleistung im tiefsten und innersten Herzen labte und erquickte.

Die neue Spielzeit hatte dem Theater auch eine stattliche Reihe neuer Kräfte im Schauspiel und in der Oper gebracht, während frühere Mitglieder ausschieden.

Daß namentlich an neuen szenischen Einrichtungen und Dekorationen in der Zwischenzeit Tüchtiges und künstlerisch Wertvolles geschaffen und vollendet wurde, bewiesen die Aufführungen von Kleists „Käthchen von Heilbronn“ und von Mozarts Oper „Figaros Hochzeit“.

Ende September bot die Königliche Intendanz dem Publikum — zum ersten Male — eine Operette. Es war das Meisterwerk des Wiener Walzerkönigs, „Die Fledermaus“. Schon seit 15 Jahren war sie auf verschiedenen Bühnen aufgeführt worden; das Hoftheater aber hatte bisher der Operette den Eintritt verweigert, da man sie als eine Kunstgattung betrachtet hatte, die neben der ernsten Musik keinen ebenbürtigen Platz beanspruchen könne. Allein die Première der „Fledermaus“ hatte bei dem zahlreich erschienenen Publikum, das in einer „Weltkurstadt“ wie Wiesbaden, nicht aus lauter „kunstverständigen“ und „kunstsuchenden“ Elementen besteht, einen großen Reiz und Erfolg.

Eine Musterleistung szenischer Regie war die Aufführung von Webers „Freischütz“. Der Monat Oktober brachte noch „Figaros Hochzeit“

„Barbier von Sevilla“ und am 14. Oktober zu Ehren der Anwesenheit des Kaisers „Preziosa“. Es war das zweite Mal, daß der Kaiser innerhalb Jahresfrist das neue Königliche Theater mit seinem Besuche beehrte, ein Zeichen, wie großes Interesse derselbe an der aufblühenden Schauspielkunst und insbesondere an der von Georg von Hülsen geleiteten Hofbühne nahm. Die Wahl des romantischen, schon ein wenig abgeblaßten Phantasiestückes „Preziosa“ von Pius Alexander Wolff mit der Musik von Karl Maria von Weber entsprang der Erwägung, daß man, nachdem der Kaiser im vorigen Jahre eine Oper gehört, diesmal zum Schauspiel greifen müsse.

Das Schauspiel-Ensemble bewies durch sein gutes Zusammenspiel, daß alles bis in die Einzelheiten sorgfältig vorbereitet war. Die Titelrolle war Frl. Willig, der Heroine, übertragen. Als eines Gastes, dessen Scherze der Kaiser liebt, ist des Münchener Komikers Dreher zu erwähnen, welcher die feierliche Haltung des Publikums zuweilen in unbezwingliche Heiterkeit verwandelte. In der Dekoration und Kostümkunst hatten die Herren Schick und Raupp Glänzendes geleistet.

Der Monat November brachte Lessings „Nathan“. Recht hübsch kamen auch „Die Geschwister“ von Goethe und „Die Romantischen“ von Rostand, deutsch von Fulda, zur Darstellung. Für stimmungsvolle Dekorationen und bunte Lichtwirkungen der Gewänder war prächtig gesorgt, und sie paßten zu dem Ganzen, das in einer unbestimmten Märchenumgebung spielt.

Anfang Dezember ging Shakespeares „Julius Cäsar“ in Szene. Die neuen Dekorationen waren aus dem Atelier der Gebrüder Kautzky in Wien, das Forum romanum speziell nach dem Rekonstruktionsplan von Rehlender. Die Kosten solcher Neuausstattungen an der Wiesbadener Bühne sind natürlich sehr hohe. Welche Wandlung gegen die Zeiten Shakespeares! wird mancher ausrufen, „wo die einfachsten Mittel genügten, um des Dichters Wort voll zur Geltung zu bringen!“ Das ist eine Tatsache. Aber diese Wandlung ist das Ergebnis einer seit jenen Tagen vorgeschrittenen Bühnentechnik und Schauspielkunst. Jedenfalls war der 7. Dezember ein Markstein in der Geschichte des Königlichen Theaters. Die Aufführung des „Julius Cäsar“ — darüber herrschte nur eine Stimme — war eine

künstlerische Tat. Selbst in die Statisten war ein anderer Geist gefahren, und die Schönheit der Dekorationen und ihr stimmungsvoller Zauber waren außerordentlich. Der Garten des Brutus bei Nacht, die Ebene von Philippi — man konnte archäologische Studien an dem forum romanum und am Kapitol machen! Das Haus war überfüllt und hier zeigte sich, daß auch unsere klassischen Stücke ihre volle und ganze Wirkung in unserer Zeit noch auszuüben vermögen, wenn ihnen unter verständiger Regie und Aufopferung der Mitwirkenden gute Vorbereitungen und Inszenierungen zuteil werden.



Carnor.

Der Schluß des Jahres 1895 brachte noch ein Werk, welches gleich dem „Julius Cäsar" ein Beweis der Leistungsfähigkeit für das Königliche Theater in Wiesbaden war: Goethes „Iphigenie". Die Aufführung bewies, daß die Intendanz es nicht nur als ihre Aufgabe erkannte, die Stücke, namentlich die unserer Klassiker, in einem glänzenden äußeren Gewande vorzuführen, sondern auch Wert auf das innere Erfassen der Charaktere, auf psychologisches Eindringen und Darstellen, mit einem Worte: auf die höchste Aufgaben wahrer Schauspielerkunst legte. Das Spiel führte den Zuschauer aus den Tageskämpfen in die reinen Höhen versöhnender, erlösender Menschlichkeit hinauf, nicht hinunter in die Stickluft des modernen naturalistischen „Milieus".

Der Januar des neuen Jahres 1896 brachte Mozarts komische Oper „Belmonte und Konstanze", die uns die tiefe Gemütswelt des unvergleichlichen Tondichters — wie „Don Juan", „Die Zauberflöte" und „Figaros Hochzeit", — erschließt, und Wagners „Fliegenden Holländer".

Im Februar wurde Richard Wagners „Walküre" zum ersten Male im neuen Hause gegeben. Die Dekorationen waren künstlerisch farbenprächtig. Die Hütte Hundings, sowie die wilden Berglandschaften im 2. und 3. Akte waren technische Kunstwerke. Der Feuerzauber, welcher die ganze Bühne in ein wogendes Flammenmeer einhüllte, war von eigener Wirkung. So hatte die bildende Kunst neben der Musik und Poesie auf der Wiesbadener Bühne ihre Heimatberechtigung gefunden und es wirkt doch mächtig, wenn das Poetische und Malerische ebenso berücksichtigt wird, wie die geschichtliche Treue in den Kostümen und Dekorationen. Es ist in der Tat sinnberauschend, wenn man im Zauberlichte der Theaterbeleuchtung beim Zauberliede des Hirten im „Tannhäuser" den sonnigen Wald rauschen zu hören glaubt, oder wenn die Musik das Wachsen der Morgendämmerung, das Aufgehen des Mondes begleitet und im Hintergrunde die Meereswogen kristallen erglänzen.

Aufführungen von Mozarts „Zauberflöte", Halévys „Jüdin", Meyerbeers „Hugenotten" u. s. w. folgten. Der März brachte drei Gastvorstellungen des „Schlierseer Bauerntheaters" unter Regie von Konrad Dreher: „Im Austragsstüberl", „Almenrausch und Edelweiß" und „'s Liserl vom Schliersee".

Die Aufführung von Benedix „Störenfried" geschah deshalb, um einem verdienten Veteranen der Wiesbadener Bühne, Eduard Grobecker, nach längerer Krankheit Gelegenheit zu geben, in einer seiner beliebten Rollen, dem „Leberecht", aufzutreten. Dem wackeren Künstler, welcher 50 Jahre der Bühne angehörte, wurde reicher Beifall zuteil, ebenso Herrn Bethge.

Leider riß der Tod diesen begabten Charakterspieler, eine der Hauptstützen des Schauspielensembles, bald dahin, nachdem er seit 1866 dem Königlichen Theater angehört hatte. Von seinen Hauptrollen nennen wir nur: Jago, Muley Hassan, Marinelli und Antonio im „Tasso", vor allem seinen Dorfrichter Adam in Kleists „Zerbrochenem Krug". Franz Bethge wird in der Geschichte des Königlichen Theaters zu Wiesbaden unvergeßlich bleiben, ebenso wie Eduard Grobecker, der ihm im Tode allzubald folgte.

Ging der April im ganzen ohne bedeutendere theatergeschichtliche Ereignisse vorüber, so gestaltete sich der Monat Mai zu einem glänzenden für

die Geschichte des Königlichen Theaters in Wiesbaden, indem vom 6.—19. Mai die „Festspiele“ unter Mitwirkung von hervorragenden Künstlern aufgeführt wurden. Der Kaiser wohnte den Vorstellungen von Wagners „Fliegendem Holländer“ am 11. Mai bei — hier fesselten insbesondere die beiden Schiffe, welche nach den Skizzen des Marinemalers Salzmann unter Leitung des Oberinspektors Schick gefertigt waren — und am 12. Mai Viktorien Sardous „Theodora“. Das Schauspiel ermangelt zwar einer wahrhaft dichterischen Wirkung, aber um so interessanter, um so großartiger war die Inszenierung.



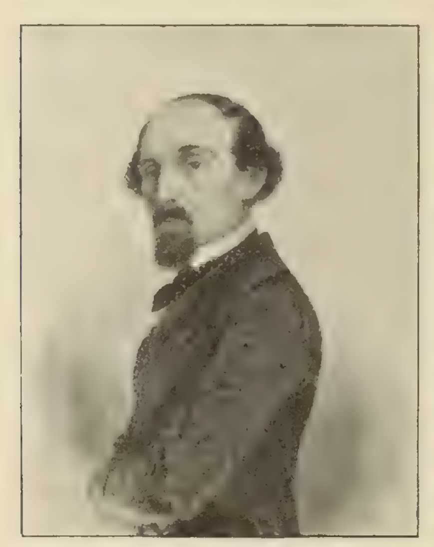
Grobecker.

Die neue Spielzeit in der zweiten Hälfte des Jahres 1896 hat für die Geschichte des Theaters in Wiesbaden ebenfalls Denkwürdiges zu verzeichnen, so die mustergültige Neueinstudierung der Verdischen Oper „Aïda“, welche wieder eine reiche Entfaltung szenischer Pracht veranlaßt hatte. Auf „Aïda“ folgten Sudermanns „Heimat“ und Hauptmanns „Hannele“; in letzterem gab Fräulein Lütgens die Titelrolle. Die Inszenierung des Stückes bewies wieder, daß es die Intendanz verstand, aus einem Dichtwerk den ganzen poetischen Stimmungszauber herauszuholen, der darin liegt, oder einen neuen hineinzutragen, wenn er weniger vorhanden ist.

An erwähnenswerten Aufführungen folgten Schönthans „Cornelius Voß“, Leoncavallos „Bajazzi“, „Der Freischütz“, „Egmont“ u. s. w., vor allem die Festvorstellungen bei der Anwesenheit des Kaisers und der Kaiserin.

Ein anderes wichtiges Ereignis in der Geschichte des Königlichen Theaters in Wiesbaden im Spieljahr 1896/97 bildete die Aufführung von Max Schillings musikalischem Drama „Ingwelde“ (Text vom Grafen Sporck).

Nur wenige große oder fürstlich subventionierte Bühnen werden die Vorführung dieses Werkes übernehmen können, das am 19. Oktober 1896 in Gegenwart des deutschen Kaisers und der Kaiserin zum ersten Male in Wiesbaden über die Bühne ging. Im Herbst 1894 war die „Ingwelde" bereits in Karlsruhe zur Aufführung gebracht worden; dann war sie von der Bildfläche verschwunden. Frau Reuß-Belce sang die „Ingwelde" mit einer aus dem Innern strömenden Leidenschaft; sie riß das Publikum zur Bewunderung hin. Auch die übrigen Darsteller leisteten Gutes; das Orchester bewahrte eine sichere Haltung.



Schindelmeißer.

Ende Oktober ging Ibsens „Nora" zum ersten Male über die neue Bühne. Das Stück gehört zu jenen Werken der mittleren Stilperiode des Dichters, in der noch die Beredsamkeit des „Apostels" besonders frisch erscheint und das mystische Element noch nicht die Lebensregungen der Gestalten unheimlich überwuchert. Die Darstellung war recht lobenswert; mit feinem Verständnis waren die Darsteller in ihrer Individualität den Rollen angepaßt.

Auf „Nora" folgten „Lohengrin", „Nathan der Weise", „Fra Diavolo", „Tannhäuser", „Maria Stuart", „Ein Tropfen Gift" von Blumenthal, „Der Prophet", „Minna von Barnhelm", „Die Zauberflöte", „Fidelio", „Faust", „Iphigenie auf Tauris", „Mignon" u. s. w. Als darstellende Mitglieder wirkten im Spieljahr 1895/96 im Schauspiel: Franz Bethge, Paul Faber, H. Greve, E. Grobecker, C. Grube, Max Köchy (zugleich Oberregisseur), P. Neumann, H. Rodius, B. Rosé, F. Rudolph, H. Schreiner und die Damen: Elly Lindner, Frau Possin-Lipski, Eliza Lüttgens, Auguste Santen, Auguste Scholz, Marg. Ulrich, Luise Willig, Luise Wolff; in der Oper: Hans Busch, Sigmund Kraus, Julius Müller, A. Ruffeni, G. Schwegler, sowie die Damen: K. Arpády, Klementine Grün-Baum-

gartner, Nelly Brodmann, Marie Clever, Paula v. Lichtenfels, Elsa Mackrott u. s. w.

Im Jahre 1896 wurden 25 dramatische Werke und 8 Opern neu einstudiert. In den Festspielen traten u. a. die Gäste auf: 1. in der Oper: Emmy Teleky, Luise Reuß-Belce, Ida Hiedler, Lilli Lehmann, Franz Betz; 2. im Schauspiel: A. Matkowsky.

Im Spieljahre 1897 wurden zum ersten Male Hauptmanns „Versunkene Glocke", „Der Burggraf" von Joseph Lauff, „König Heinrich IV." von Shakespeare, „Die wilde Jagd" von Fulda, „Colberg" von Paul Heyse, „Durchs Ohr" von W. Jordan, „Torquato Tasso" von Goethe, „Der eingebildete Kranke" von Molière, „Wallensteins Tod" von Schiller; ferner in der Oper „Die weiße Dame" von Boieldieu, „Die Zauberflöte" von Mozart, „Figaros Hochzeit" von demselben, „Die Walküre" von Richard Wagner, „Der Barbier von Sevilla" von Rossini, „Siegfried" von Wagner, „Rigoletti" von Verdi, „Don Juan" von Mozart, „Robert der Teufel" von Meyerbeer gegeben.

Im folgenden Jahre wurden 306 Vorstellungen veranstaltet; zum ersten Male wurden aufgeführt: Fulda „Jugendfreunde", „Im weißen Rößl" von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg, „Der Evangelimann" von Kienzl, „Das Rheingold" von Wagner, „Manon", Oper von Massenet; neu einstudiert wurden 15 dramatische Werke und 8 Opern, darunter: Grillparzers „Sappho", Holteis „Lenore", Lessings „Emilia Galotti", Hebbels „Maria Magdalena", Lindners „Bluthochzeit", Laubes „Graf Essex", Molières „Tartuffe", Schillers „Räuber". Klassische Werke wurden im ganzen 25 mal aufgeführt, nämlich im Schauspiel 5 mal Werke von Goethe, je 1 mal ein Werk von Kleist und Grillparzer, 3 mal Werke von Lessing, 6 mal von Molière, 4 mal von Schiller, 5 mal von Shakespeare; in der Oper 3 mal Werke von Beethoven, je 4 mal von Mozart und Weber. Daneben wurden 7 Volks- und Schülervorstellungen gegeben.

Fast jedes Jahr hat sich seitdem das Repertoir der Königlichen Bühne mehr erweitert; es würde zu weit führen, hier den Spielplan in den Einzelheiten zu verfolgen, wie es für die Jahre 1894—1897 geschehen ist, wo der Verfasser dieses Aufsatzes aus eigener Anschauung berichten konnte.

Das letzte Jahr des 19. Jahrhunderts brachte im Repertoir des Königlichen Theaters in Wiesbaden im ganzen 308 Vorstellungen, und zwar 119 Schauspiele, 173 Opern und 16 gemischte Vorstellungen. An verschiedenen dramatischen Werken kamen 49, an verschiedenen Opern 51 und an verschiedenen Balletts 12 zur Aufführung; außerdem fanden 6 Sinfoniekonzerte statt.

Zum ersten Male wurden u. a. gegeben: „Johanna" von Björnstjerne Björnson, „Der Eisenzahn" von Joseph Lauff, „Rüschhaus" und „Vorwärts" von demselben; „Kabale und Liebe" von Schiller, „Faust" I. Teil von Goethe, „Narciß" von Brachvogel, „Orpheus und Eurydice" von Gluck, „Der schwarze Domino" von Auber, „Hans Heiling" von Marschner, „Der Ring der Nibelungen" von Wagner, „Die verkaufte Braut" von Smetana u. s. w.

Vom 14. bis 18. Mai wurde ein Zyklus von Festvorstellungen gegeben, der die Opern „Mignon", „Undine", „Der Waffenschmied", „Das Rheingold", „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung", sowie das Schauspiel „Der Eisenzahn" von J. Lauff umfaßte.

An Volks- und Schülervorstellungen zu ermäßigten Preisen fanden acht statt.

Der Beginn des 20. Jahrhunderts hat aufs neue einen regen Aufschwung gezeigt.

Durch Kaiser Wilhelm II. ist Wiesbaden in jedem Mai eine „Festspielzeit" gesichert, wie durch Wagners Erben der Stadt Bayreuth in jedem Hochsommer. Freilich sind im Charakter beide voneinander verschieden. Bayreuth bietet der Welt die unsterblichen Tondramen Richard Wagners; die Aufführungen der mit größter künstlerischer Sorgfalt einstudierten, mit geschmackvoller Pracht inszenierten Werke im Königlichen Theater in Wiesbaden sind ältere und neuere, bekannte oder bis dahin noch gänzlich unaufgeführte Schauspiele, wie Joseph Lauffs Hohenzollerndramen: „Der Eisenzahn" u. s. w., und eine Anzahl Opern.

Einen Glanzpunkt in diesen Festspiele bildete das Jahr 1902, wo zugleich vom Kaiser das neue Foyer, dieses prächtige Meisterwerk dekorativer Kunst, das sich an die Ostseite des Theatergebäudes mit diesem in direktem Zu-

sammenhange anfügt, besichtigt wurde. Dieser Wunderbau, für welchen die Stadt allein 580000 Mark geopfert hatte, hat schwerlich in irgend einem Schauspielhause der Erde seines gleichen. Der Eindruck der prächtigen, harmonisch in graziösem Frührokokostil durchgeführten elliptischen Halle ist wahrhaft blendend. Außer dem Foyer enthält der Anbau Räume zur Aufbewahrung von Kulissen im Kellergeschoß; in den andern Stockwerken eine Dienstwohnung, Büreaus, einen Malersaal, eine Übungsbühne. Von den Korridoren des Parketts, wie des ersten und zweiten Ranges, öffnen sich, etwas links von deren Mitte, die Zugänge zu dem Foyer; die des zweiten aber nur auf die die elliptische Kuppelhalle umgebenden Galerien, nicht in jene selbst. In diesen ist den dort Befindlichen nur der Einblick durch die halbrunden Öffnungen in den Lunetten der Deckenwölbung gewährt. Vom Parkett tritt man zwischen den mit rötlich geädertem Marmor bekleideten, mit vergoldeten Trophäenreliefs auf der Frontseite geschmückten, starken, stämmigen Pfeilern ein. Sie stützen die Foyergalerien des ersten Ranges und den vor deren mittlerem Zugang gelegenen Perron, von welchem eine prächtige, mit reich geschmiedetem, teilweise vergoldetem Gittergeländer versehene zweiarmige Stiege in graziös geschwungenen Linien zum Boden des Erdgeschosses hinabführt.

Der ganze Stil und Charakter der Innenarchitektur dieser Kuppelhalle ist der des Hochrokoko, wie er in den Schlössern zu Brühl, Bruchsal und Würzburg zur schönsten Entfaltung gelangt ist. Für solche Aufgaben war kein anderer so geeignet, wie der damalige Wiesbadener Stadtbaumeister Genzmer. Er hat es trefflich verstanden, den von ihm gründlich studierten und beherrschten Stil hier mit glücklichster, glänzendster Wirkung zu verwenden. Vier Stellen der Umfassungswände, hinter denen die Foyergalerien sich hinziehen, den Endpunkten der Längs- und Querachsen entsprechend, sind durch besonders reich dekorative Pracht markiert und hervorgehoben. Der breite Eingang vom ersten Rang zu dem Perron ist von zwei grau-grünen Halbsäulenpaaren aus Stuckmarmor flankiert mit vergoldeten korinthischen Kapitälen. Auf dem Gebälk darüber an den in geschwungener Linie aufsteigenden beiden Giebelseiten lagern nackte allegorische Frauengestalten — Frieden und Ruhm — mit Palmen- und Lorbeerzweig. Ein vergoldeter Baldachin

tritt über der offenen großen Eingangspforte heraus. Er ist von einem roten nach der Höhe hin spitz zulaufenden Zeltdach überhöht, das in dieser Spitze von der Krone zusammengefaßt wird. Über ihr erhebt sich der schwarze preußische Adler mit weit ausgebreiteten Schwingen. Nach den Seiten hin und hoch zur Kuppelwölbung hinauf ist dieser umgeben von einem (plastischen) goldenen Strahlenkreise, Putten mit Reichsapfel und Szepter umschweben das rote Baldachindach.

Am entgegengesetzten (östlichen) Endpunkt der Längsachse, über dem im Erdgeschoß errichteten großen Büfett, entspricht dem Eingange zum Perron ein ebenso breites kleinrautiges Spiegelglasfenster mit vergoldeten Einfassungen und Rautenrahmen. Es wird ebenso wie jener von graugrünlichen Halbsäulenpaaren mit vergoldeten Kapitälen flankiert, deren Gebälk zwei allegorische nackte weibliche Statuen, Wahrheit und Gerechtigkeit, trägt. Zwischen ihnen schmückt die Wand oberhalb des Fensters das Wappen Wiesbadens, von Weinlaub umkränzt und von Putten umgeben, welche die Jahreszeiten darstellen. Eine geschweifte Ballustrade aus gelbrötlichem Marmor tritt unten vor dem Fenster heraus. An den beiden Endpunkten der Querachse wiederholt sich die breite, rundbogige, von zwei graugrünlichen Halbsäulenpaaren mit vergoldeten Kapitälen und allegorischen weiblichen Statuen (Ernst und Würde, Scherz und Frohsinn), auf dem Gebälk flankierte hohe rundbogige Fensteröffnung mit der rötlich gelblichen geschweiften Marmorbalustrade vor ihrem Fuß. Je drei kleinere rundbogige Fenster mit geraden Balustraden zwischen elfenbeinweißen, hermenartigen, in reizende Halbfiguren als Kariathyden auslaufenden Pilastern, durchbrechen jeden der vier Wandteile zwischen jenen vier von Halbsäulenpaaren eingefaßten, größeren Fenstertüren. Alle diese kleinen und großen rundbogigen Öffnungen, mit Ausnahme des breiten kleinrautigen Fensters über dem Büfett, zeigen goldgelbe Vorhangdraperien. Ebenso auch die darüber befindlichen Oeils-de boeuf der Galerie des 2. Ranges. Die elfenbeinfarbigen Gewölbeansätze, zwischen denen jene sich öffnen, laufen nach den Kuppelwandungen hin in goldgesäumte Stuckaturen in echten Rokoko-Schnörkelformen aus. Zwischen deren Zacken und weiter hinauf ist die gesamte innere Kuppelwölbung bedeckt mit einem kolossalen vielgestaltigen Gemälde von Kaspar Kögler in

Wiesbaden, das durch Lorbeergewinde in verschiedene, aber geistig zusammenhängende Einzelbilder gegliedert wird: die Beglückung und Erhebung der Menschheit durch den vom Himmel herniedergestiegenen Genius der Kunst in schönheitsvollen Kompositionen idealen Stils.



Regiesitzung im Hoftheater in Wiesbaden.

Hofkapellmeister Schlar. — Schriftsteller Jos. Lauff. — Intendant von Hülsen.

Die Hauptquelle der abendlichen Beleuchtung bilden die elektrischen Lampen im Scheitelpunkt der Kuppel, wo sie, in einer kolossalen bauchigen, in Goldbronze montierten Kristallschale, verborgen, deren Wände durchstrahlen. Außerdem spenden die elektrischen Lampen der prächtigen Bronzekandelaber, die sich auf den farbig marmornen Pfosten der Stiegenarme erheben und

die graziösen, an den Hermenpilastern zwischen den Rundbogenfenstern der Galerie des ersten Geschosses hervortretenden Wandarme eine Fülle von Licht.

Noch zwei ganz besonders reizende Nebengelasse sind dieser Kuppelhalle in ihrem östlichsten Teil an dessen Nord- und Südseite angefügt, beide niedrige Speisekabinetts mit bogenförmigen Wänden und flachen Decken. Man tritt zur Rechten und Linken des großen Büffetts zwischen den mit vergoldeten Trophäen geschmückten, rotgeäderten Marmorpfeilern am Ende der Erdgeschoßgalerien in diese äußerst behaglichen Salons, deren gedeckte Tischchen zum Niedersetzen einladen. In dem an der Südseite sind die Wandflächen, Pilaster und Türeinfassungen in stumpfem, tief blaugrünlichem Ton gehalten, die Einfassungen der Wände, die Rokokoornamente aus Stuck, welche sich über die weiße Decke hinziehen, versilbert. In dem an der Nordseite werden die Wandflächen mit Gobelins von feiner Farbenstimmung bekleidet; die Stuckaturen sind vergoldet. Dies letztere Nebengemach ist zum Rauchzimmer bestimmt. Die Sitzlehnen der Polstersessel und die Tabourets in Rokokoformen sind mit lachsfarbigen Damast bezogen. — Der Eindruck dieses ganzen Innern, seiner architektonisch-dekorativen Komposition, und seiner (von dem Deckengemälde und dem Adler abgesehen) wundervoll feinen und harmonischen Farbengebung auf die hier Versammelten ist stets von großer Wirkung.

An falschen Beurteilungen der künstlerischen Bestrebungen unter der Intendanz Georg von Hülsens hat es natürlich nicht gefehlt.

„Vorherrschen der Oper, Vordrängen des Ausstattungsstückes" — mit diesen oft gehörten Phrasen die neue Ära des Wiesbadener Theaters kurzer Hand charakterisieren und erschöpfen zu wollen, heißt ihren Geist, ihre künstlerische Eigentümlichkeit, ihre zielbewußte Progression völlig verkennen und die Momente außer acht lassen, die jenen äußeren Erscheinungen gegenüber freilich nur für den Tieferblickenden sichtbar sind.

Gewiß hat die Oper — dem Zeitgeiste günstig — im Vergleiche mit dem 18. Jahrhundert das Drama allgemein in unseren Tagen zurückgedrängt; gewiß hat das vielfach vorbildlich gewordene Meiningertum gegenüber einem Shakespeareschen Zeitalter das lebendige, das durch seine eigene Kraft und Schönheit wirkende Wort des Dichters hier und da in den Hintergrund

gedrängt oder ihm doch durch Äußerlichkeiten Abbruch getan; aber es wäre ein törichter Wunsch, wollten wir gegenüber jener Zeit den großen Fortschritt unserer Bühne nicht erkennen und uns zu jener zurücksehnen, wie aus der „überfirnißten" Kultur zu den Rousseauschen Fata Morganazuständen.

Was der Hülsenschen Ära, um zur Sache zu kommen, in theatergeschichtlicher und literarischer Hinsicht den Stempel aufdrückt, was ihr charakteristisches Merkmal und nicht genug anzuerkennendes Verdienst ist, läßt sich am kürzesten und prägnantesten mit den Worten ausdrücken, die einst der vielleicht mehr als Kunstkenner, denn als Kunstschöpfer hervorragende Prinz Georg von Preußen nach der Aufführung seiner „Sappho" daselbst dem Verfasser dieses Aufsatzes sagte: „Ja, wenn ein Stück mit solcher liebevollen verständnisreichen Vorbereitung, mit so sachlich eingehender, herrlicher Iszenierung, wie unter der Intendanz des Herrn von Hülsen, gegeben wird, dann kommen Momente zusammen, die ihm zum Siege verhelfen müssen." In diesem bescheidenen und doch so inhaltreichen Satze liegt alles. Georg v. Hülsen ist mehr als ein Intendant nach der gewöhnlichen büreaukratischen Schablone; er besitzt das große und wahre Talent: intuitiv in die Seele des Dichters, in das Wesen des dramatischen Werkes einzudringen, kongenial seine Schönheiten nachzuempfinden, ja, ihm Seiten abzugewinnen, die den Dichter, der doch seine Schöpfung bis in ihre Tiefen kennt, selbst in Erstaunen setzen. So haben wir gesehen, wie selbst poetisch oder dramatisch weniger wertvolle Stücke einen Triumph erlebten.

Freilich hat das Wiesbadener Königliche Theater Dank der fürstlichen Munifizenz Seiner Majestät Mittel, die in der Technik, in der Dekoration, in historisch treuer Kostümierung Nennenswertes, Vollendetes, märchenhaft Wundervolles und künstlerisch Großartiges geschaffen haben, wie dieses kaum ein zweiter Musentempel aufzuweisen hat. Aber diese Faktoren gelangen doch erst zur vollen Geltung unter dem herrschenden Einflusse eines Geistes, der alle Fäden wie in einem Brennpunkte in sich vereinigt; ja diese Faktoren sind zum Teil erst durch ihn geschaffen.

Den Charakter der Hülsenschen Leitung kennzeichnete also das Streben: ein Kunstwerk nach seiner inneren wie äußeren Seite in künstlerisch vollkommenster Form dem Zuschauer von den „weltbedeutenden Brettern"

herab zur Darstellung, zum Genuß zu bringen, und was innere und äußere Kräfte vermögen, davon haben u. a. die Aufführungen der größten deutschen Opern, wie im Schauspiel die Aufführung eines „Julius Cäsar", der „Jungfrau von Orleans", der „Iphigenie", des „Käthchen von Heilbronn", der „Theodora" u. s. w. beredtes Zeugnis abgelegt. Sie sind Marksteine in der Geschichte des Königlichen Theaters zu Wiesbaden. Gewiß bleibt noch dieser oder jener Wunsch zu erfüllen: ein wechselreicheres Repertoir, das sich die echte und wahre deutsche dramatische Dichtung zum Ziel- und Stützpunkte nimmt und das Herausbringen von bleibend wertvollen Novitäten; aber es hieße Unmenschliches verlangen, wollte man ein solches ganzes und großes Programm schon innerhalb weniger Jahre verwirklicht sehen. Das richtige Losungswort erscheint auch hier: „Abwarten"! — Wir haben es mit „Werdendem", nicht mit „Gewordenem" und „Abgeschlossenem" zu tun, und das „Werdende" hat bisher schon so reiche und schöne Fruchtansätze gezeigt, daß man dem „Fertigen" getrost die Prognose in denkbar günstigstem Sinne schon heute stellen kann. In der deutschen Theatergeschichte wird die Wiesbadener Kunststätte einen Wendepunkt, einen festen Markstein bilden; sie hat unter der Intendantur von Hülsen bisher ihren Höhepunkt und ihr künstlerisch eigentümliches Gepräge nach Verlauf von mehr als 100 Jahren erreicht. Das Volk hat nach einem banalen Ausdruck die Regierung, welche es verdient, und eine Stadt das Theater, welches ihre Bewohner zu unterstützen und zu schätzen wissen.



Was Wiesbaden an seiner neuen Kunststätte gewonnen hat, dieses hier noch zu erörtern, hieße: Eulen nach Athen tragen. Bis jetzt hat sie

vorzugsweise alle höheren künstlerischen Bestrebungen in einem Brennpunkte vereinigt und der Dichtkunst, Musik, Malerei, Plastik und Architektur einen mächtigen Impuls gegeben.

Am 1. Januar 1903 wurde Georg von Hülsen nach Rücktritt des Grafen Hochberg, mit der interimistischen Leitung der Königlichen Schauspiele in Berlin betraut; doch behielt er auch in dieser Eigenschaft zunächst die Intendanz des Wiesbadener Theaters bei, bis Herr von Mutzenbecher zum Intendanten des Königlichen Theaters daselbst ernannt wurde.



Das Residenztheater in Wiesbaden.

Es war ein glücklicher Gedanke, in der so besuchten und an Bewohnern ständig zunehmenden Bäderstadt ein zweites Theater zu gründen. Kommissionsrat Wilh. Hasemann (jetzt Direktor des Kölner Residenztheaters), der lange Zeit das Wallnertheater in Berlin geleitet hatte, schuf 1892 mit dem Architekten Euler aus dem mitten in der Stadt, Bahnhofstraße 20, gelegenen Kaisersaal ein wirklich intimes und praktisches Schauspielhaus. Unter Hasemanns Direktion diente das reizende Theater, das 540 Sitzplätze hat, fast ausschließlich dem heitern Genre. Die lustige Operette, wie die derbe Posse, der sich der tolle Schwank zugesellte, beherrschten den Spielplan.

Nach 3 Jahren — inzwischen war das neue prächtige Königliche Theater entstanden — wurde Hasemann direktionsmüde und übergab nach einer kurzen Zwischenzeit, die Caesar Beck und Fiala mit Ensemblegastspielen ausfüllten, das Szepter an den in Berlin bekannten Bonvivant Theodor Brandt.

Mit dem neuen Herrn und dessen Gattin Helene Schüle, die beide täglich auch um den Lorbeer des Schauspielers rangen, trat das französische Genre à la Residenztheater Berlin in den Vordergrund.

Durch die Darbietung dieser oft allzupikanten Kost nahm aber der Besuch des Theaters ab, und so sah sich schon nach Jahresfrist Brandt genötigt, an Rat Hasemann um Lösung seines Vertrages heranzutreten. 1896 übernahm der jetzige Leiter Dr. phil. Hermann Rauch die Zügel, die er nun seit 9 Jahren mit schönstem Erfolge führt. Das kleine, aber für das gesprochene Wort so recht geschaffene intime Theater hat sich unter der zielbewußten Leitung seines literarisch wie künstlerisch hochbegabten Direktors immer höher entwickelt und gilt heute nicht nur in Wiesbaden, sondern in allen Fachkreisen als eine Musterbühne im modernen Genre, als ein vornehm und ernst schaffendes Kunstinstitut. Das Theater mit seinen Ein-

richtungen ist 1900 in den Besitz Dr. Rauchs übergegangen, glänzend renoviert und mit elektrischem Licht, Zentralheizung u. s. w. versehen



Dr. Hermann Rauch, Direktor des Residenztheaters in Wiesbaden.

worden. In seiner künstlerischen Richtung hat es sich von dem früheren Programm bedeutend entfernt, es dient nicht nur der leichten Unter-

haltung, sondern es wird auch schwere literarische Kost serviert. Modernes Schauspiel, Lustspiel und Schwank bringt der Spielplan, der oft auch ganz Originelles aufweist, wie z. B. einen theatergeschichtlichen Zyklus: Ein Jahrhundert deutschen Schauspiels (von Goethe bis Benedix); worin in 8 Abenden die Entwicklung der deutschen Bühne mit ihrer mise en scène, wie mit ihrer verschiedenen Spielweise während eines ganzen Jahrhunderts gezeigt wurde. Viele Novitäten erlebten und erleben am Residenztheater ihre Uraufführung und manchem unbekannten Autor, dessen Name jetzt einen guten Klang in der Theaterwelt besitzt, hat Dr. Rauch zum ersten Male zum Wort verholfen. Im Laufe der zehn Jahre Rauchscher Direktion sind die bedeutendsten Größen in- und ausländischer Schauspielkunst aufgetreten: Coquelin, Sarah Bernhardt, Kainz, Sorma, Sonnenthal, Sommersdorff, Geßner, Dumont, Rosa Poppe, Reisenhofer, Prasch-Grevenberg, Ellmenreich, Alexander, Junkermann, Büller, Hofpauer, Saharet, Yvette Guilbert u. a. Von Autoren sind wohl alle bekannten und berühmten Namen vertreten. Von Schwank Döhlern und Sudermann bis Björnson und Ibsen, von Valabreque und Dumas bis Maeterlink und Sardou.

Ein besonderes Lob verdient das Residenztheater als Pflanz- und Pflegestätte junger Talente. Viele Schauspieler haben von hier aus ihren Weg gemacht, die in der straffen künstlerischen Zucht, die kein Rollenmonopol duldet, sondern der Individualität gerecht zu werden sucht, herangereift sind. Manch einem Darsteller hat der scharfe Blick des Direktors, der sein eigener Oberregisseur ist und dessen pädagogisches Geschick mit Recht gerühmt wird, zur richtigen Erkenntnis seiner Fähigkeiten und zu einem andern als dem bisher geübtem Fache geführt. Und neben den künstlerischen Verdiensten darf nicht vergessen werden, daß das Residenztheater auch seine soziale Mission zu erfüllen bestrebt ist. Dr. Rauch hat zuerst an seine Bühne die Genossenschaftsverträge eingeführt, die viele Rechte den Mitgliedern gewähren, wie z. B. die Verpflichtung der Direktion, auch den Damen die historischen Kostüme zu liefern u. s. w. Eine eigene Kommission, von den Künstlern frei gewählt, sorgt für das gute Einvernehmen zwischen Direktor und Schauspieler und hat das Recht der Strafbestimmungen. Dem wirklich guten und echt freundschaftlichen Verhältnis, das zwischen den Mit-

gliedern, von denen viele, wie Gustav Schultze, Rudolf Batak, Klara Krause u. a., schon ein Jahrzehnt mit ihrem Direktor zusammen arbeiten und der Leitung besteht, ist das Blühen und Gedeihen des zweiten Theaters in Wiesbaden mitzuverdanken, und so darf man von der frischen Kraft des begabten Direktors und seiner Künstlerschar noch manche schöne Erfolge hoffen.



Das Stadttheater in Worms.

Bis zum Jahre 1889 gab es kein Theatergebäude in Worms. Wie es in vielen kleineren Städten auch jetzt noch geschieht, wurden fast in jedem Winter mancherlei Schauspiele von vorübergehend anwesenden wandernden Schauspielergesellschaften in einem größeren Saale, in Worms gewöhnlich dem des Gasthauses „Zum wilden Mann", aufgeführt, und zwar meist in einer, auch niedrig gehaltene Ansprüche nicht befriedigenden Weise. Ab und zu gaben auch einmal Schauspieler des Großherzoglichen Hoftheaters in Darmstadt oder der Theater in Mannheim und Mainz ein Gastspiel in demselben Raume. Solche bessere Aufführungen bildeten Glanzpunkte inmitten der öden Dürftigkeit der gewöhnlichen Darbietungen und wurden deshalb mit besonderem Danke aufgenommen. Als dann seit der Mitte des verflossenen Jahrhunderts der durch die Eisenbahnen erleichterte Verkehr den wohlhabenderen Kreisen den häufigeren Besuch der Theater in den benachbarten Städten ermöglichte, und in derselben Zeit die Stadt Worms nach langem Stillstand wieder aufzublühen begann, wurde das Fehlen eines eigenen, wenigstens mäßigen Ansprüchen genügenden Theaters in Worms in immer weiteren Kreisen als ein empfindlicher Mangel empfunden. Es kam dazu, daß es auch für größere Konzerte und Versammlungen in Worms an einem wirklich ausreichenden Saale fehlte. Seit den sechziger Jahren wurde deshalb von den verschiedensten Seiten dem Wunsche nach einem Theater oder wenigstens einem größeren Saalbau in Worms Ausdruck gegeben; es tauchten auch mancherlei Vorschläge dafür auf, allein lange Zeit blieb es bei Vorschlägen, ohne daß eine Verwirklichung derselben eintrat. Diese endlich herbeigeführt zu haben, und zwar in einem, die früheren Pläne weit übertreffenden Maße, ist das große Verdienst des begeisterten Verehrers und opferbereiten Freundes Richard Wagners und seiner Kunst, des Herrn Friedrich Schön aus Worms.

Im Jahre 1883, als es galt, den 400. Geburtstag Luthers zu feiern, regte Friedrich Schön den Gedanken an, dieser Feier in der alten Lutherstadt Worms, auf die schon durch die Errichtung des Lutherdenkmals im Jahre 1868 die Blicke der ganzen evangelischen Christenheit gerichtet worden waren, durch ein von Wormser Bürgern aufgeführtes Festspiel eine besondere Weihe zu geben. Diese Anregung des Herrn Schön fand begeisterte Aufnahme bei der Wormser protestantischen Bürgerschaft. Friedrich Schön gewann den Dichter Hans Herrig, ein seinen Gedanken und Wünschen entsprechendes Festspiel zu dichten, es bildete sich eine Spielgenossenschaft aus Wormser Bürgern, die mit außerordentlichem Eifer und wachsender Begeisterung das Stück einübten, das dann am 400. Geburtstage Luthers in der Wormser Dreifaltigkeitskirche auf einer dafür besonders hergerichteten Bühne aufgeführt wurde. Der Erfolg war ein durchschlagender. Nachdem das Herrigsche Stück bereits 15 Wiederholungen erlebt hatte, verstummten immer noch nicht die Wünsche nach weiteren Aufführungen. Von nah und fern strömte man hinzu, sich an der eigenartigen, von den gewöhnlichen Schauspielen so sehr abweichenden Aufführung zu erfreuen und, man kann es ohne Übertreibung sagen, zu erbauen. Allein die Dreifaltigkeitskirche mußte ihrer Bestimmung wieder zurückgegeben werden. Sie konnte und sollte nicht auf die Dauer für theatralische Aufführungen benutzt werden. So groß auch der Beifall war, mit dem das Herrigsche Stück aufgenommen wurde, so wurde doch von kirchlich gesinnten Kreisen mit der zunehmenden Zahl der Aufführungen Bedenken gegen theatralische Darstellungen in der Kirche immer lauterer Ausdruck gegeben.

Es war klar, daß in Zukunft für ähnliche Aufführungen die Kirche nicht mehr zu haben sein werde. So machte sich denn gerade damals bei der allgemeinen Begeisterung der Mangel eines Hauses für die Aufführung echter volkstümlicher Stücke besonders empfindlich geltend. Dies veranlaßte auch Herrn Schön, dem Gedanken der Errichtung eines solchen näher zu treten. Friedrich Schön, der schon viel über die Schäden der gewöhnlichen Theater und die Mittel diesen abzuhelfen, nachgedacht hatte, war von vornherein davon überzeugt, daß es sich in Worms nicht darum handeln könne, durch einen neuen Prachtbau der gewöhnlichen Art und durch den Aufwand

in äußerem theatralischen Zubehör mit den benachbarten Städten zu wetteifern. Seine Gedanken über das für die Gesundung unserer Bühne überhaupt Notwendige und seine hierauf begründeten Vorschläge für die Errichtung eines städtischen Volkstheaters und Festhauses legte Herr Schön in einer 1887 erschienenen Schrift seinen Mitbürgern vor. Es gelang ihm, durch sein eigenes tatkräftiges Eingreifen und durch seine Begeisterung für die schöne Sache rasch die ganze Bürgerschaft für seinen Plan zu gewinnen. Nachdem der Baumeister Otto March in Charlottenburg nach den Ideen des Herrn Schön die Pläne für den zu errichtenden Bau gefertigt hatte, wurde dieses im Frühjahr 1888 begonnen und unter der umsichtigen Leitung des damaligen Regierungsbaumeisters, jetzigen Straßburger Dombaumeisters Arntz, in 1½ Jahren fertiggestellt, so daß er im Oktober 1889, im zweihundertsten Jahre nach der Zerstörung der Stadt durch die Franzosen, im hundertsten Jahre nach dem Beginn der französischen Revolution, eingeweiht werden konnte. Dies geschah mit dem Festspiel „Drei Jahrhunderte am Rhein", das für diese Feier zur Erinnerung an die schweren Schicksalschläge, die die Stadt Worms betroffen haben, auf Anregung Schöns gleichfalls von Herrig gedichtet worden war.

Die Kosten des ganzen Baues, d. h. des Theaters, des Festsaales, der Wirtschaftsräume und des großen Konzertgartens betrugen gegen 650000 Mark. Nahezu die Hälfte der Bausumme wurde durch freiwillige Beiträge der damals etwa 20000 Einwohner betragenden Bürgerschaft aufgebracht, der andere Teil aber durch den Ertrag einer Lotterie, den Beitrag der Stadt und ein gegen einen niedrigen Zinsfuß gegebenes Darlehn der städtischen Sparkasse gedeckt. Da die Zinsen des erwähnten Darlehns durch die aus den Wirtschaftsräumen erzielte Pachtsumme ungefähr wieder eingingen, war das Theater gleich von Anfang an schuldenfrei, was den Betrieb desselben wesentlich erleichterte, wenn sich auch die ursprüngliche Annahme, daß das Theater ohne Zuschuß der Stadt werde bestehen können, nicht erfüllt hat.

Das Theatergebäude erhebt sich in schöner Lage ganz nahe dem Bahnhofe auf hochgelegenem Gebiete, das ringsum von Straßen umschlossen ist und einen herrlichen Blick nach dem gegenüber mächtig aufsteigenden,

romanischen Dome gewährt. Der Stil des herrlichen, Worms hoch überragenden, weithin sichtbaren Domes war deshalb mit Recht auch bestimmend für die Wahl des Stiles, in dem der Baumeister das Theater erdachte. Dieser nähert sich der romanischen Bauweise und gestattete dem Künstler in glücklichster Weise, die bei dem Bau erstrebte Einfachheit auch im äußeren desselben zum Ausdruck zu bringen und doch die einzelnen Teile des Baues



Festspielhaus in Worms.

zu einem harmonischen, sehr stattlichen und gefällig wirkenden Gesamtbau zusammenzufügen. Betrachten wir zunächst das Äußere des Baues. Dasselbe ist entsprechend den Zwecken, denen der Bau zu dienen bestimmt ist, in fünf Teile scharf geschieden.

Auf der der Stadt zugekehrten Ostseite des Hauses befindet sich zunächst das Portal und die Vorhalle. Eine Freitreppe von mehreren Stufen führt hinein. Der aus 3 Bogen gebildete Zugang ist mit 2 Säulen geschmückt. Darüber liegt im ersten Stockwerk ein, einen herrlichen Blick nach dem Dome bietender freier Austritt. Derselbe ist mit einer Steinbrüstung versehen

und an den Seiten durch 2 stilisierte Löwen geschmückt. Über diesem Austritt befinden sich 3 weitere Doppelbogenfenster mit je einem Kreisfenster in dem sich ergebenden Zwickel, über denen dann der Giebel abschließt, geziert mit dem Wormser Wappen und dem alten Spruch: Digna bona laude, Wormacia semper gaude.

Dieser verhältnismäßig niedere und einfache Vorderbau verhilft gerade durch seine bescheidene Zurückhaltung dem hochragenden gewaltigen Mittelbau mit Kuppel zur größten Geltung. Dieser erhebt sich als umfassender Zuschauerraum über das ganze Festhaus hinweg und zeigt so ohne weiteres, daß hier dem versammelten Volke, für das ja der Bau bestimmt ist, das beim Volksschauspiel sogar gelegentlich mitsingen und mithandeln soll, die erste Stelle, das Hauptgewicht, zukommt.

Die Rückseite des Baues, die sich an den runden Zuschauerraum unmittelbar anschließt, gehört der Bühne an. Obwohl etwas niedriger als der Mittelbau, ist dieser Teil von sehr beträchtlicher Höhe, großer Tiefe und ziemlicher Breite, so daß dadurch hinreichender Raum vorhanden ist, sei es nun, daß Volksschauspiele auf besonders gegliederter, in Vorder- und Hinterbühne geteilter Bühne, aufgeführt werden sollen, oder daß gewöhnliche Schauspiele mit der herkömmlichen Bühneneinrichtung und mit Dekorationswechsel zur Aufführung gelangen. Rechts und links von der Bühne ziehen sich, um den Mittelbau hin, die zwei, mit je 4 Säulen geschmückten hallenartigen Ein- und Ausgänge. An der Nordwestseite der Bühne endlich befindet sich ein Ausgang ins Freie auf einem Absatz, unter dem die Maschinen zur Erzeugung des elektrischen Lichtes für die Beleuchtung des Hauses ihren Platz gefunden haben. Die Tiefe des ganzen Baues, von Osten nach Westen gerechnet, beträgt 59 Meter. Bei aller Einfachheit ist doch im Äußeren des Baues durch eine erstaunliche Mannigfaltigkeit und wohltuende Abwechslung der Formen alle Einförmigkeit durchaus vermieden.

An der Bahnhofstraße schließt sich an das Bühnenhaus ein in zwei Gruppen zerfallender bedeutender Flügelbau an: 1. Der Festsaal mit einer kleinen Bühne für musikalische Aufführungen und 2. die Wirtschaftsräume, an deren südlichem Ende sich als Abschluß des ganzes Baues ein schöner Turm erhebt. Die Außenseite des ganzen, mit der Umfassung 101 m langen

Baues ist an der Bahnhofstraße, dem Charakter des romanischen Stils entsprechend, ernst und einfach gehalten, dagegen zeigt die entgegengesetzte, dem Konzertgarten zugewandte Seite eine reiche Gliederung von sehr malerischer Wirkung.

Die sämtlichen Gebäude sind aus Backsteinen, in Verbindung mit Sandsteinen, ausgeführt, der Sockel ist aus rotem und gelbem Sandstein, die Wände sind aus Backsteinen mit grauem Verputz, und die Gliederungen und Gewände aus rotem Sandstein hergestellt. Die Kuppel und die Dächer sind mit schwarzen, braunen und bunten glasierten Ziegeln, das Oberlicht mit Glasziegeln gedeckt. Der nach Osten und Süden sich ausbreitende, schöne öffentliche Garten mit Musiktempel und reichen Baumanlagen ist 1720 qm groß. Etwa 1200 Personen können bequem in demselben an Tischen Platz nehmen.

Was nun das Innere des eigentlichen Theaters betrifft, so ist dies eigenartig und von der Einrichtung anderer Theater vielfach abweichend. Die Ideen Wagners, die auf das Schauspiel übertragen und weiter gebildet, schon im Jahre 1883 Schön und seinen Freund, Hans Herrig, bei der Abfassung und der Inszenierung des Lutherfestspiels geleitet hatten, waren auch für die Gestaltung vor allem der Bühne des Theaters maßgebend. Dieselbe sollte anknüpfend an die Orchestra der Griechen und die Vorbühne des Shakespearetheaters, bei Verzicht auf alle gemalte Kulissen, für die Aufführung wirklicher Volksschauspiele geeignet sein. Sie setzt sich für diesen Zweck aus einer Hinterbühne und einer Vorderbühne zusammen, welche letztere wieder durch Freitreppen mit dem Zuschauerraum in Verbindung gebracht ist. Durch die in den Zuschauerraum vorgebaute und doch von demselben abgetrennte Vorderbühne ist, wie Schön in seiner erwähnten Schrift es ausdrückte, die ideale Gemeinsamkeit des auf der Bühne dargestellten Lebens mit dem unserigen zum Ausdruck gebracht. Vorder- und Hinterbühne sind durch einen Vorhang getrennt; hierdurch wird ein Szenenwechsel in jener unmittelbaren Folge ermöglicht, wie er bei räumlich getrennten und doch fast gleichzeitig rasch sich folgenden Vorgängen notwendig erscheint, damit die Einheit des Bühnenbildes gewahrt bleibe, ohne daß die Mannigfaltigkeit der dramatischen Bewegung aufgegeben zu werden

braucht. Die Vorderbühne ist nicht durch einen Vorhang von dem Zuschauerraum abgeschlossen. Dadurch wirken die dargestellten Vorgänge nicht als eine durch mechanische Künste in Bewegung gebrachte Bildfläche innerhalb eines Rahmens, sondern die (dargestellte) dramatische Handlung spielt sich in plastischer Wirklichkeit innerhalb der Welt des Zuschauers ab.

Die Vorderbühne samt den Freitreppen kann jedoch mit Leichtigkeit beseitigt werden, und der verbleibende Bühnenraum kann dann ganz wie die gewöhnliche moderne Bühne benutzt werden. Es können sogar kleinere Opern auf derselben zur Aufführung gelangen, bei denen das Orchester in dem vertieften Raume an der Stelle der Vorbühne Platz findet, während bei gewöhnlichen Schauspielen dieser Raum noch zur Vermehrung der Zuschauerplätze benutzt werden kann.

Auch der Zuschauerraum ist von dem der gewöhnlichen Theater abweichend gestaltet. Die Hauptmenge der Zuschauer ist nicht wie sonst gewöhnlich auf hufeisenförmig an die Bühne sich anlehnende, senkrecht übereinander angeordnete Sitzplätze (Ränge) angewiesen, es sind vielmehr weitaus die meisten Plätze in einem stufenweise emporsteigenden Parterre angeordnet. Der ganze Raum bildet vor der Bühne einen Kreisausschnitt, dessen Mittelpunkt auf dem hinteren Teile der Bühne liegt, so daß alle Zuschauer, auch die an den äußersten Seiten, bequem die ganze Bühne überblicken können. Dem Mittelpunkte der Bühne gerade gegenüber, am Rande des Kreisausschnittes, ist eine Orgel aufgestellt, um die herum die Plätze für die bei Volksschauspielen mitwirkenden Sänger angeordnet sind. Rechts und links von der Orgel sind, nicht um Raum zu gewinnen, sondern aus architektonischen und akustischen Gründen, eine kleine Anzahl von Sitzplätzen auf zwei übereinander befindliche Logen, Lauben und Emporen genannt, verteilt. Im ganzen sind 1204 Zuschauerplätze vorhanden.

Als man zu dem Theaterbau in Worms schritt, war Herr Schön in der freudigen Begeisterung, die die über Erwarten günstige Aufnahme des Lutherfestspiels entfacht hatte, der Meinung, daß, sobald nur einmal ein stehendes Theater in Worms vorhanden sei, etwa alljährlich ein Volksschauspiel durch die von ihm begründete Spielgenossenschaft zur Aufführung gebracht werden könne. Ohne Zweifel würde dies auch, wenn Herr Schön

in Worms wohnen geblieben wäre, und mit seiner warmen Begeisterung für die Sache, und mit der ihm eigenen großen Energie hier weiter anregend und anfeuernd gewirkt hätte, geschehen sein, es würden, wenn auch nicht gerade in jedem Jahre, doch gewiß öfter Volksschauspiele in Worms zur Aufführung gelangen, wie ja in der Tat im zweiten Jahre das Stück „Die heilige Elisabeth" aufgeführt wurde. Dadurch aber, daß Herr Schön bald darauf seinen Wohnsitz von Worms weg nach München verlegte, wodurch natürlich auch seine belebende Teilnahme und Leitung der ganzen Sache aufhörte, ist bei der Hast des heutigen Lebens seitdem von der weiteren Aufführung von Volksschauspielen durch Wormser Bürger abgesehen worden. Dagegen werden den Winter über, in der Regel einmal wöchentlich, meist am Sonntage, durch Schauspieler des Großherzoglichen Hoftheaters in Darmstadt Schauspiele auf der einfachen Bühne mit Verwendung von Kulissen aufgeführt. Zuweilen treten in Verhinderungsfällen für die Darmstädter Schauspieler die des Mannheimer Hof- oder des Mainzer Stadttheaters ein; auch wird mehrmals im Winter an einem Wochentage von dem Mainzer Personale eine Oper zur Aufführung gebracht. Außerdem aber wird der Theaterraum sehr häufig für andere musikalische oder sonstige Darbietungen, größere Versammlungen und Ausstellungen benutzt und hat sich für die verschiedensten Zwecke als geeignet bewährt.



Das Stadttheater in Würzburg.

Im Jahre 1648 ließ der Kurfürst und Erzbischof Johann Philipp von Schönborn auf dem Schlosse Marienburg zur Ergötzung des Hofes ein Theater einrichten. Die Leitung der musikalischen Aufführungen hatte der Kurfürstlich mainzische und Fürstbischöflich würzburgische Kapellmeister Philipp Friedrich Buchner (geb. in Wertheim 10. September 1614, gest. in Würzburg 23. März 1669), dessen Grabmonument sich noch heutigen Tages an der äußeren Mauer des Nordschiffes des Würzburger Domes befindet.



Albert Wurm.

Die ersten theatralischen Vorstellungen überhaupt gaben in Würzburg die Schüler der Jesuiten im Anfange des 17. Jahrhunderts bei verschiedenen festlichen Anlässen im Universitätsgebäude; die Stoffe waren aus der Bibel, Kirchen- und Profangeschichte genommen.

Am 10. November 1633 veranstalteten die Minoriten in ihrem Kloster eine Schulkomödie, welche die Legende des heiligen Christophorus zum Gegenstande hatte. Als Kaiser Leopold I. auf der Rückreise von der Krönung in Frankfurt a. M. am 11. August 1658 in Würzburg angekommen war, besuchte er am folgenden Tage nach der Tafel eine theatralische Aufführung in der akademischen Aula. Am 19. November 1669 stellten die Zöglinge der Jesuiten im weißen Saale auf dem Marienberge Den Joseph Aegypti proregens in einer Komödie dar.

Die Anfänge einer mehr regelmäßigen Ausübung der Schauspielkunst in Würzburg fallen jedoch erst in das 18. Jahrhundert. Es gab damals kaum in den deutschen Großstädten, viel weniger in den Kleinstädten, zu welchen Würzburg in jener Zeit gehörte, ein stehendes Theater. Wandertruppen von Schauspielern zogen umher und gaben Vorstellungen, wo sich die Gelegenheit dazu bot und Publikum sich einfand.

Die erste solche wandernde Schauspielergesellschaft erschien in Würzburg im Jahre 1741. Sie hielt sich bis 1750 dort auf, nannte sich kurpfalz-bayrische Komödianten und gab hier Vorstellungen im Ballhause, das auf dem Platze der jetzigen Hofpromenade gelegen war.



Anna Sachse-Hoffmeister.
(Wurde 1871 am Stadttheater in Würzburg engagiert.)

Im Jahre 1770 errichtete Peter Franz Ilgener am sogenannten Ochsentore (dem Ende der jetzigen Juliuspromenade) ein Brettergebäude und gab da mit seiner Gesellschaft längere Zeit deutsche Schauspiele. Ihm folgte die Schwerdtbergische Gesellschaft, dann die Truppe des F. Berner, welche in einer Bretterbude auf dem Markte vor der Liebfrauenkirche „Opern" aufführte.

Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim wies der dramatischen Muse eine bessere Stätte an und ließ 1773 mit einem Aufwande von mehr als 30000 Gulden in seiner Residenz, in dem „Weißen Saale", ein Hoftheater erbauen, in welchem hauptsächlich die italienische Oper kultiviert wurde; zuweilen wurden hier sogar Ballette gegeben, bei welchen Schüler der oberen Gymnasialklassen mitzuwirken hatten. Jedoch schon der nächste Fürstbischof, Franz Ludwig von Erthal, ließ das Theater niederreißen und die prächtige Garderobe zum Besten des Waisenhauses verkaufen.

Das deutsche Schauspiel als solches vermochte leider in Würzburg nicht ständig Fuß zu fassen; es wurde nur von reisenden Gesellschaften gepflegt.

Unter der bayrischen Regierung im Jahre 1803 erhielt der Schauspieldirektor D. G. Quandt die Erlaubnis, in dem ehemaligen preußischen Domänenhofe in Randersacker Schauspiele und Opern aufzuführen. Quandt konnte sich aber nicht halten, und da entschloß sich Graf Julius von Soden zur Übernahme des Theaters und zugleich zur Schaffung einer ständigen Bühne, nachdem er vom Kurfürsten die landesherrliche Bewilligung zur Errichtung einer Schaubühne in den fränkischen Fürstentümern Bamberg und Würzburg erhalten hatte. Er kaufte für 23000 Gulden vom St. Anna-Damenstifte das Stiftungsgebäude „auf dem Graben" (der jetzigen Theaterstraße) in Würzburg und errichtete hier ein Theater, das am 3. August 1804 mit einem Prologe und dem Schröderschen Lustspiele „Stille Wasser sind tief", eröffnet wurde.



Heinrich Hagin.

Graf von Soden erhob das Kunstinstitut zu einer bedeutenden Höhe, so daß sich dasselbe manchem Hof- und Nationaltheater an die Seite stellen durfte. Er erhielt vom Staate eine jährliche Unterstützung von 8000 Gulden. Am 28. Februar 1805 verkaufte er das Theater für 60000 Gulden seinem Schwiegersohne Freiherrn Friedrich von Münchhausen, der auch seinerseits alles aufbot, um dasselbe auf seiner Kunsthöhe zu erhalten. Daß es auch weiterhin sich allerhöchster Protektion erfreute, beweisen zur Genüge schon die verschiedentlichen Titel. Im Jahre 1806 durfte sich das Theater „Kurfürstlich privilegierte Schaubühne" nennen; am 8. Juli desselben Jahres hieß es auf dem Theaterzettel „Kurfürstliches Hoftheater". Eine kurfürst-

liche Kommission führte die Oberaufsicht. Am 1. Oktober 1806 lautete der Titel „Großherzogliches Hoftheater" und am 3. Juli 1808 „Großherzoglich privilegierte Schaubühne".

Im Jahre 1812 übernahm Franz von Holbein die Direktion, die er aber schon im folgenden Jahre wieder in die Hände des Herrn von Münch-



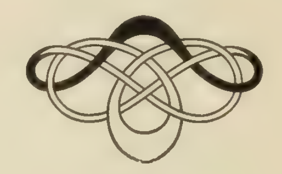
Stadttheater in Würzburg.

hausen zurücklegte. Am 29. Juni 1814 hieß dasselbe „Königlich bayrisch privilegierte Schaubühne."

Nachdem Freiherr von Münchhausen 1818 gestorben war, wechselten die Direktionen während mehrerer Jahrzehnte in schneller Aufeinanderfolge. Im Jahre 1843 ging das Theater samt Nebengebäuden, Bibliothek, Garderobe, Dekorationen u. s. w. aus dem Besitze der Witwe des Freiherrn von Münchhausen durch Ankauf für die Summe von 60500 Gulden

an die Stadtgemeinde über und hieß von nun ab „Würzburger Stadttheater". Es wurde zuerst an den Direktor Bürchl verpachtet. Nach seinem Rücktritt, im Jahre 1849, übernahm F. Engelken die Leitung der Bühne. Ihm folgten: Friedrich Spielberger, Karl Grabowsky, Moritz Ernst, Emil Hahn, Eduard Reimann, Heinrich Adolphi, Heinrich Hagin.

Das mehrfach renovierte Schauspielhaus faßt zurzeit 850 bis 860 Personen. Direktor Eduard Reimann leitete die Bühne 28 Jahre. Er hat dieselbe durch Vereinigung mit dem Königlichen Theater und der Kurkapelle in Kissingen zu einem ganzjährigen ständigen Unternehmen gebracht, während es früher nur ein halbjähriges Saisontheater war. Die Direktion führt gegenwärtig Direktor Heinrich Hagin. Da Direktor Heinrich Hagin außerdem noch das Stadtgartentheater in Karlsruhe und das Großherzogliche Theater in Baden-Baden leitet, ist das Unternehmen wieder ein ganzjähriges.



Das Stadttheater in Zwickau.

Die Pflege der theatralischen Kunst in Zwickau ist sehr früh anzusetzen. Nach den Zwickauer Annalen soll schon im Jahre 1463 zu Pfingsten auf dem Markte daselbst drei Tage hintereinander „die Passion Christi" aufgeführt worden sein. Die Bühne war jedenfalls aus Holz errichtet, wie die alten deutschen Mysterienbühnen, die zu Aufführungen geistlicher Schauspiele dienten. Die Darsteller waren höchstwahrscheinlich Schüler.

Neben den Spielen religiösen Inhalts kamen in Zwickau auch schon früh sogenannte Fastnachtsspiele, wie sie in Nürnberg, Augsburg, Ulm u. a. Städten üblich waren, zur Aufführung. Die Darsteller dieser theatralischen Produkte waren Bürgersleute, meistens junge Handwerker; die Fastnachtsspiele selbst bestanden nur in einfachen Dialogen oder in der Darstellung einer einzigen Szene zur Zeit der Fasten. Das ganze Bühnenmaterial hierfür waren einige über Fässer gelegte Bretter. Länger als die Fastnachtsspiele erhielten sich in Zwickau die Schulkomödien, die anfangs dem praktischen Zwecke dienten, die Schüler in dem mündlichen Gebrauche der lateinischen Sprache zu fördern. Rektor M. Steph. Roth (1517 – 1520) ließ an Stelle der früheren biblischen Stücke lateinische und griechische Komödien von den Schülern in der Schule oder auf dem Rathause aufführen. Für die des Lateinischen unkundigen Zuschauer wurden in den Zwischenakten des lateinischen Stückes bisweilen deutsche Szenen zum Vortrag gebracht, bis die lateinische Sprache schließlich ganz von der deutschen verdrängt wurde.

So ward am 15. Februar 1518 bei Gelegenheit des Hoflagers Herzogs Johannes die Komödie „Eunuchus" von Terenz in Zwickau „ordentlich und wohl gespielet" und zwischen dieser Aktion hat man eingeführt, wie sich sieben Weiber um einen Mann gezanket und geschlagen, desgleichen wie

sieben Bauernknechte umb eine Magd gefreiet haben, und ist dies alles zierlich und wohlgereimt agieret worden.*)

In den Jahren 1531—1538 wirkte als Konrektor am Zwickauer Gymnasium Paul Rebhun, einer der ersten deutschen Dramendichter jener Zeit. Für die Aufführung seines Stückes „Die keusche Susanne", 1536, erhielt er von der Stadt eine Gratifikation von — 3 Gulden.



Direktor Friedrich Grelle.

Seine „Hochzeit zu Cana", ein deutsches Stück, wurde 1538 ebenfalls in Zwickau gedruckt.

Dem Beispiel Rebhuns folgten bald andere Dichter. So schrieb Joachim Gräff aus Zwickau außer Übersetzungen eine Reihe deutscher biblischer Stücke; ebenso dichtete Joh. Ackermann 2 biblische Dramen in deutscher Sprache. In der Folgezeit wurden auf dem Tanzboden des Rathauses das Stück „Vom verlorenen Sohn" und am 19. Februar 1532 nach dem Fastnachtsschmause des Rates ebendort eine deutsche Komödie aufgeführt. Im Jahre 1609 noch melden die Zwickauer Annalen die Aufführung des „Prinzenraubes" durch Schüler.

Bald darauf tritt uns die erste Wandertruppe in Zwickau entgegen, indem der Rat einem Straßburger „Prinzipal" die Erlaubnis, dreimal Komödie zu spielen, bereitwilligst erteilt. Der kirchliche und lehrhafte Charakter des Dramas ist jetzt geschwunden; es geht nunmehr meist auf lustige Unterhaltung und bloßes Schaugepränge aus. Waren früher die komischen Figuren noch mehr ernsthafter Bedeutung, so nahmen sie jetzt immermehr die Gestalt des Harlekins, des Hanswurstes, an.

*) Die Bühne Zwickaus in Saxonia, herausgegeben von Moschkan. Freiberg 1876.

Infolge des dreißigjährigen Krieges waren, wie in ganz Deutſchland, ſo auch in Zwickau die öffentlichen Aufführungen des Schul= und Volks=dramas auf Jahre hinaus gehindert. Erſt im Jahre 1671 führten in



Stadttheater in Zwickau.

Zwickau die Schüler wieder eine lateiniſche Komödie auf, ebenſo im Jahre 1680, wofür der die Vorſtellung leitende „Kantor“ 10 Gulden aus der Stadtkaſſe erhielt.

Im Anfange des 18. Jahrhunderts kommen auch wieder wandernde Berufsschauspielertruppen nach Zwickau. Im Jahre 1713 spielten dort die Hildburghauser Hofschauspieler unter der Direktion Weber. Vom Sommer des Jahres 1765 ab spielte die Köggesche Schauspielergesellschaft in dem bereits 1525 vom Baumeister Friedrich Schultheiß im altdeutschen Stile erbauten „Kauf- und Gewandhause" mehrere Jahre in Zwickau. Dieser Truppe folgten verschiedene andere Schauspielergesellschaften, unter denen die Medoxsche besonders hervorgehoben zu werden verdient.

Vom Jahre 1809 ab fanden die theatralischen Vorstellungen im Kaisersaal des Däumilschen Hauses statt, bis im Jahre 1823 das „Kauf- und Gewandhaus" durch einen Umbau zu einem Theater eingerichtet und von der Herrmannschen Truppe mit Webers „Freischütz" eröffnet wurde. Von jener Zeit ab haben wieder zahlreiche Gesellschaften in Zwickau Vorstellungen gegeben, wie auch die Bühne wiederholt mannigfache Verbesserungen erfahren hat.

Seit dem Jahre 1895 lag die Leitung des Zwickauer Stadttheaters in den Händen des Kammersängers Benno Koepke.

Als Nachfolger dieses wurden 1902 die Herren Julius Otto und Friedrich Grelle gewählt. Beide waren Mitglieder des Leipziger Stadttheaters. Im Jahre 1905 schied Herr Otto aus, um das Theater in Elberfeld zu übernehmen, so daß jetzt Herr Grelle alleiniger Direktor in Zwickau ist.



Schluß.

Wir sind am Ende unserer Darstellung. Hundert der hervorragendsten Theater Deutschlands haben wir unsern freundlichen Lesern in Wort und Bild vorgeführt. Freilich ist dies nur eine Auswahl aus den viel zahlreicheren Theatern unseres Vaterlandes, aber nicht alle diese konnten bei dem überaus schwer und mühsam zu erwerbenden Material berücksichtigt werden, alle verdienen auch den Namen „Kunststätten" nicht.

Zu einer Statistik, speziell über die Theater in Preußen, hat vor etlichen Jahren die Regierung Stoff sammeln lassen. Bei der Bearbeitung wurden die Theater in vier Gruppen eingeteilt: 1. ständige mit 30 und mehr Wochen Spielzeit im Jahre, 2. Saisontheater mit 12–29 Wochen Spielzeit und 3. diejenigen Kunststätten, an welchen die herumreisende Truppe nicht genügend Publikum findet, um während der ganzen Spielzeit Aussicht auf ausreichende Einnahmen zu haben, endlich 4. Theater mit weniger als vier Wochen Spielzeit. In der ersten Gruppe wurden in Preußen 53 Theater gezählt, darunter 19 in Berlin, 4 in Breslau, 3 in Hannover, je 2 in Frankfurt a. M., Magdeburg, Stettin, Halle, Essen, Wiesbaden und Posen. An 4 von diesen 53 Bühnen wohnte nach Angabe des statistischen Berichtes den Vorstellungen „kein höheres Kunstinteresse" inne; davon waren 2 in Berlin. In der zweiten Gruppe befanden sich 103 Theater mit 12–29 Wochen Spielzeit, von denen 9 die künstlerischen Anforderungen an ein wirkliches Theater nicht erfüllten. Von Bühnen mit über 4 bis einschließlich 12 Wochen Spielzeit wurden 164 nachgewiesen, von denen 29 unter dem künstlerischen Niveau standen. Endlich entfielen auf die kleineren Bühnen mit herumreisenden Künstlern 130 Theater, von denen nach Ansicht der Ortspolizeibehörde fast die Hälfte wirklich künstlerischen

Ansprüchen nicht genügte. Von Vereinstheatern wurden nur 15 angegeben, davon 7 in Berlin. – Auf etwa 1000 Bühnen aber ward in deutscher Sprache gespielt und gesungen.

An Größe des Zuschauerraums — diese Betrachtung ist von nicht minder wichtiger Bedeutung — stand mit 1900 Plätzen das Frankfurter Stadttheater oben an. Ihm folgten das Kölner Stadttheater und Krolls Theater (Neues Opernhaus) zu Berlin mit 1720, bezw. 1660 Plätzen.

Das Königliche Schauspielhaus zu Hannover übertraf die beiden Königlichen Theater zu Berlin, und zwar das Schauspielhaus um mehr als 600 Plätze. Zwischen ihm und dem Opernhaus zu Berlin hatte das Stadttheater zu Düsseldorf seine Stelle.

Die erste Stelle nach der Zahl der angestellten Schauspieler und Schauspielerinnen nahm das Berliner Theater mit 48 mitwirkenden Künstlern ein. Das Königliche Schauspielhaus zu Berlin zählte 40 Mitglieder, das Königliche Opernhaus 33 Sänger und Sängerinnen.

Auf den Opern- und Operettenbühnen, und zwar als Sänger bezw. Sängerinnen, wurden beschäftigt 233 männliche und 181 weibliche Personen. Die Gesamtzahl aller Schauspieler betrug 2413, die der Schauspielerinnen 2082. Als Sänger und Sängerinnen wurden außerdem noch aufgeführt 443, bezw. 383 Personen.

Wichtige Aufschlüsse gibt uns die Statistik auch noch nach einer anderen Seite hin über das Repertoir.

Die meisten Hoftheater besitzen jetzt eine Aufstellung über die in jeder Spielzeit aufgeführten Stücke. Nehmen wir beispielsweise die von 1894/95, also vor 10 Jahren, zur Grundlage.

Das Repertoir eines Theaters ist nicht nur für das einzelne Kunstinstitut selbst, für seine Geschichte, seine künstlerischen Prinzipien und Tendenzen und seine Mission auf dem Gebiete der Kunst, sondern auch für den Geschmack und den Bildungsgrad des Publikums von prinzipieller Bedeutung und ein Gradmesser für jene. Während die städtischen Theater und die unter privater Leitung stehenden häufig (wenn auch nicht ausschließlich) von finanziellen Gesichtspunkten geleitet werden und deshalb dem Geschmack des großen, d. h. wenig gebildeten Publikums und dem Bedürfnis oberfläch-

licher Unterhaltung bedeutende Konzessionen machen und auf Erwerbung sogenannter „Zug- und Kassenstücke"*) — der Name kennzeichnet schon den finanziellen Standpunkt — ausgehen müssen, sind die Hoftheater eher in der bevorzugten Lage, die Kunst um ihrer selbst willen zu pflegen. Die große Bedeutung, welche sie so für unser gesamtes Kunstleben erhalten, und die Mission, welche sie erfüllen, wird man um so höher anschlagen, wenn man erwägt, daß die Konzentration der Kunst gleichbedeutend ist mit ihrer Degeneration, ein Erfahrungssatz, der durch die Geschichte der alten und neuen Kunst bestätigt wird, und daß viele der kleineren Hoftheater einen durchaus selbständigen, oft sehr hohen künstlerischen Standpunkt einnehmen.

Aus der nachstehend gegebenen statistischen Zusammenstellung des Spieljahres 1894/95, die auf amtlichen Quellen beruht, ergibt sich zwar im allgemeinen, daß der Standpunkt der Hoftheater kein hochkonservativer ist, andererseits aber gibt es kein Hoftheater, welches sich die Pflege der „Moderne" (im engeren Sinne) zur prinzipiellen Aufgabe macht. Im übrigen springt die Richtigkeit des oben Gesagten sofort in die Augen. Die Schlüsse ergeben sich aus den statistischen Angaben von selbst und brauchen deshalb nicht erst gezogen zu werden.

Wir fügen noch hinzu, daß uns über Meiningen und Neustrelitz nur beschränktes Material zu Gebote stand, und daß über Sondershausen solches fehlte.

Nach der Anzahl der Vorstellungen (Theaterabende) rangierten die Hoftheater folgendermaßen: Berlin (Schauspielhaus und Opernhaus) 578, Dresden (Alt- und Neustadt) 515, München (Hof- und Residenztheater) 444, Stuttgart 299, Kassel 262, Hannover 260, Wiesbaden 257, Braunschweig 252, Mannheim 240, Karlsruhe (und Baden-Baden) 221, Weimar 178, Dessau (und Bernburg) 176, Koburg-Gotha 165, Darmstadt 163, Schwerin 159, Gera 134, Oldenburg 123, Altenburg 113. Die größte Zahl verschiedener Schauspiele (vom Trauerspiel bis zum Schwank und Ge-

*) Die in großen Städten dann wohl eine hundert- ja zweihundertmalige Aufführung erleben (ein Produkt, wie z. B. „Die Dame von Maxim" in Berlin eine mehr als dreihundertmalige).

74*

sangsposse abwärts) brachte Dresden zur Aufführung, nämlich 113, die größte Anzahl verschiedener Opern und Operetten ebenfalls Dresden, nämlich 65. Berlin mit 71 bezw. 53 rangierte hier erst hinter den kleineren Hoftheatern, die schon deshalb ein größeres Repertoir haben müssen, weil sie wegen eines kleineren Publikums mit weniger Wiederholungsaufführungen rechnen können. Die Zahl der in Berlin zur Aufführung gebrachten verschiedenen Bühnenstücke entsprach der von Darmstadt (68 bezw 53).

Was die Novitäten (erstmalige Aufführungen von Stücken außer Balletts (die überall ausgeschlossen bleiben), betrifft, so ging im Schauspiel (im oben bezeichneten Sinne) Mannheim mit 30 allen andern voran; sodann folgten: Stuttgart mit 28, Oldenburg mit 22, Hannover, Wiesbaden, München, Dresden mit je 21, Meiningen mit 20, Braunschweig mit 17, Koburg-Gotha mit 16, Berlin, Schwerin und Gera mit je 15, Kassel und Darmstadt mit je 14, Karlsruhe und Neustrelitz mit je 12, Weimar, Dessau und Altenburg mit je 10. Die meisten Opernnovitäten, nämlich 10, weist München auf; es folgten Berlin, Dresden, Stuttgart, Karlsruhe, Mannheim, Weimar mit je 8, Darmstadt und Schwerin mit je 5, Hannover und Kassel mit je 4, Wiesbaden, Braunschweig, Koburg-Gotha, Altenburg mit je 3, Dessau und Gera mit je 2.

Interessant ist die Frage, welche Stücke die meisten Wiederholungsaufführungen erlebten. Es ergibt sich für die Spielzeit 1894/95 folgendes merkwürdige Resultat: 1. Im Schauspiel: In Berlin: „Vasantasena" (70mal), in Hannover: L'Arronges „Lolos Vater" und Schönthan-Kadelburgs „Goldfische" (je 5mal), in Kassel: Sudermanns „Heimat" (10mal), in Wiesbaden: dasselbe Stück (12mal), in München: dasselbe Stück (42mal), in Dresden: Fuldas „Talisman" (12mal), in Stuttgart: Brandons „Charleys Tante" (12mal), in Karlsruhe: Kadelburgs „In Civil" (8mal), in Mannheim: Hauptmanns „Hannele" (8mal), in Weimar: Schillers „Fiesko" und Molières „Der eingebildete Kranke" (je 5mal), in Darmstadt: „Charleys Tante" (5mal), in Schwerin: „Vasantasena" (6mal), in Braunschweig: Elchos „Courier des Zaren" (10mal), in Koburg-Gotha: „Heimat" (7mal), in Dessau: „Vasantasena" (5mal), in Altenburg stritten sich Schönthan-Kadelburgs

„Mauerblümchen", „Der Herr Senator" und „Charleys Tante" mit je 5 Aufführungen um diese Ehre, in Gera „Charleys Tante" (6mal), in Oldenburg: „Charleys Tante" und Moser-Trothas „Militärfromm" (je 8mal). 2. In der Oper: In Berlin: Leoncavallos „Die Bajazzi" (47mal), in Hannover: Webers „Oberon" (10mal), in Kassel: Neßlers „Rattenfänger" (6mal), in Wiesbaden: Mascagnis „Cavalleria" (12mal), in München: Wagners „Tannhäuser" (16mal), in Stuttgart: Adams „Die Nürnberger Puppe" (9mal), in Dresden: „Die Bajazzi" (24mal), in Karlsruhe: dasselbe Stück (9mal), in Mannheim: „Cavalleria" (6mal), in Weimar: Humperdincks „Hänsel und Gretel" (8mal), in Darmstadt: „Die Bajazzi" (5mal), in Schwerin: „Die Bajazzi" (7mal), in Braunschweig: „Cavalleria" (9mal), in Koburg-Gotha: Zellers „Der Vogelhändler" (7mal), in Dessau: Wagners „Lohengrin" und Mozarts „Entführung" (je 5mal), in Altenburg: „Die Bajazzi" (4mal). Man sieht die klassischen Stücke sind weit entfernt davon, die Lieblinge des Hoftheaterpublikums zu sein. Im Schauspiel sind nur in Weimar klassische Stücke die meistbegünstigten gewesen. Als Hauptzugstück erwies sich — „Charleys Tante", nach ihm Sudermanns „Heimat" und Pohls „Vasantasena", ein Resultat, das gewiß viele überraschen wird. In der Oper marschierten die Neuitaliener Leoncavallo und Mascagni voran. Doch nahmen hier daneben Opern, wie „Oberon", „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Entführung" eine ehrenvolle Stelle ein. Die beiden Hoftheater Weimar und Dessau stellten sich in dieser Hinsicht als die „klassischsten" dar.

Im übrigen beantwortet sich die prinzipiell wichtige Frage nach der Stellung der Hoftheater zu den Klassikern durch die nachstehend gegebenen Ziffern. Zu den Klassikern sind dabei gerechnet: Goethe, Schiller, Lessing, Kleist, Grillparzer, Shakespeare, Molière und in der Oper Gluck, Mozart, Beethoven und Weber. Es waren unter sämtlichen überhaupt gegebenen Vorstellungen klassische: in Berlin 32 Proz., in Hannover 31 Proz., in Weimar 30 Proz., in Schwerin 29 Proz., in Dessau 26 Proz., in Kassel 25 Proz., in Darmstadt 22 Proz., in Dresden 21,9 Proz., in Karlsruhe 21,8 Proz., in Braunschweig 21 Proz., in Stuttgart 20 Proz., in München 19 Proz., in Oldenburg 18 Proz., in Gera 17 Proz., in Mannheim 16 Proz.,

in Wiesbaden 13,8 Proz., in Altenburg 13 Proz., in Koburg-Gotha 10 Proz. Stücke von Goethe, Schiller und Shakespeare führten sämtliche Hoftheater auf. Lessing fehlte allein im Repertoir von Koburg-Gotha, Kleist in dem von München (Hofth.), Stuttgart, Weimar und Koburg-Gotha. Grillparzersche Stücke sind auf dem Repertoir von 12 Hoftheatern vertreten gewesen. Ebenso führten sämtliche Opernbühnen Mozartsche und Webersche Opern und Beethovens „Fidelio" auf. Gluck ist nur auf dem Repertoir von Berlin, Hannover und Dresden zu finden. Die meisten Stücke von Goethe (10) führte Schwerin auf, von Schiller (14) Darmstadt, von Lessing (5) Schwerin, von Kleist (3) Hannover, von Shakespeare (9) Berlin und Hannover, von Grillparzer (3) Weimar, von Gluck (3) Dresden, von Mozart (9) Berlin, von Weber (3) Dresden. — Im ganzen gelangten zur Aufführung Stücke von Goethe 12, von Schiller 14, von Lessing 5, von Kleist 5, von Grillparzer 7, von Shakespeare 17; von Gluck 3, von Mozart 10, von Weber 4.

Hieran knüpft sich die Frage, wie die Hoftheater sich die Pflege der Kunst Richard Wagners angelegen sein ließen. Die Zahl von Wagner-Vorstellungen an den einzelnen Opernbühnen war im Jahre 1894/95 folgende: Berlin 64, München 60, Dresden 53, Wiesbaden 23, Dessau 22, Braunschweig 20, Mannheim 18, Weimar 17, Kassel 15, Hannover, Stuttgart und Schwerin je 13, Darmstadt 12, Karlsruhe 9, Altenburg 8, Koburg-Gotha 4. Die meisten Wagner-Opern nämlich 10 (einschl. der „Feen") brachte München, das bekanntlich einen „Wagner-Zyklus" mit großem künstlerischen Erfolge veranstaltet hatte, zur Aufführung; eine gleiche Zahl hatte allerdings auch Dresden aufzuweisen (einschl. „Rienzi", der im Münchener Repertoir fehlt); es folgen Berlin, Darmstadt und Braunschweig mit je 9 Opern, Wiesbaden und Dessau mit je 8, Mannheim und Schwerin mit je 7, Kassel mit 6, Hannover, Stuttgart, Karlsruhe und Weimar mit je 5, Altenburg mit 3 und Koburg-Gotha mit 2. Die ganze Nibelungentetralogie brachten zur Aufführung: Berlin, München, Dresden, Darmstadt, Schwerin, Braunschweig und Dessau; außerdem Wiesbaden mit einer Konzertaufführung des „Rheingold". Die „Meistersinger" fehlten nur in dem Repertoir von Hannover, Schwerin, Koburg-Gotha und Altenburg; „Tannhäuser" und

„Lohengrin" wurden überall gegeben, nur erstere Oper nicht in Koburg-Gotha. Die meisten Aufführungen nämlich 16, erlebte „Tannhäuser" in München (Berlin 14, Dresden 13), „Lohengrin" in Berlin, nämlich 15. „Tristan und Isolde" führten Berlin, Hannover, Dresden, München, Mannheim, Weimar und Darmstadt auf. Die höchste Zahl der Meistersinger-Aufführungen belief sich auf 6 (München und Berlin).

Opern von Meyerbeer führten sämtliche Opernbühnen außer Dessau auf. Die höchste Zahl der Aufführungen betrug 8 (Hannover und Braunschweig), die höchste Zahl von Einzelopern 4 (Braunschweig). Berlioz erschien mit im ganzen 4 Opern im Repertoir von München, Darmstadt, Weimar und Karlsruhe, Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad" in dem von Kassel, München, Schwerin, Weimar, Mannheim und Dessau, und „Cid" in dem von München und Karlsruhe. Opern von Lortzing fehlten in keinem einzigen Repertoir. Im ganzen gelangten 6 Opern von ihm zur Aufführung, die meisten Aufführungen (10) fanden in Stuttgart und Karlsruhe statt; die kleinsten Hoftheater brachten wenigstens 3 Aufführungen von Lortzingschen Opern. Nicolais Oper fehlte nur im Repertoir von Stuttgart und Dessau. Die meisten Wiederholungen derselben, nämlich 5, fanden in Hannover und Kassel statt. Die Operetten spielten an den Hoftheatern nur eine untergeordnete Rolle.

Die Statistik hat bei Aufstellung aller dieser interessanten und wichtigen Untersuchungen gewiß keine geringe Schwierigkeiten gehabt, aber wir dürfen mit Fug bekennen, daß diese Mühe geringer war als die unsrige.

Die „Theatergeschichte" ist eben erst ein Kind unserer Tage, wenigstens in ihrer wissenschaftlichen Erforschung und Darstellung. Die Geschichte der Theater bildet aber — wie wir schon eingangs sahen — einen wichtigen Teil der allgemeinen Kulturgeschichte. Ihre Abfassung ist schwieriger und mühsamer als z. B. die Darstellung literargeschichtlicher Zeitabschnitte oder historischer Begebenheiten, weil das Tatsachenmaterial, an welches die Theatergeschichte anzuknüpfen hat, im Anfange höchst spärlich fließt. Die Statistik ist aber ebenfalls nun eine noch junge Wissenschaft; sie hat sich der Entwickelungsanfänge der Theater, die zum größten

Teil in das vorige Jahrhundert fallen, bisher so gut wie gar nicht annehmen können.

Es ist unglaublich, wie wenig Material in den Archiven — von Theaterarchiven gar nicht zu reden, da diese nur in einigen bedeutenden Theatern vorhanden sind — aufzufinden, wie sehr es überall verstreut und wie wenig es für würdig erachtet ist, auf die Nachwelt zu kommen. Aus Stadtakten, aus Polizeiverordnungen, aus zufällig aufbewahrten Spielzetteln u. s. w. mußte das hergestellt werden, was man als Keimzelle eines aufblühenden Kunsttempels betrachtet.

Nicht überall haben wir bieten können, was wir wünschten und erstrebten; Besserungen und Ergänzungen müssen den Neuauflagen vorbehalten werden. Aber auch das bisher Erreichte vermag uns mit Befriedigung bei einem Rückblicke zu erfüllen.

Überall sehen wir, daß die theatralische Kunst aus denselben Anfängen erwachsen ist; überall in Deutschland hat das Schauspiel dieselbe Entwickelung durchgemacht; überall haben Bühne und Theater sich aus denselben und primitivsten Anfängen durch fortschreitende Ausgestaltung und Verbesserung zu ihrer gegenwärtigen Höhe entwickelt.

Es war ein langer und dorniger Weg, den unsere dramatische Kunst, unser Theater, zu durchwandern hatte, und wie wenige außer dem Geschichtsschreiber gedenken der tausendfältigen Mühen, unter denen unsere Vorfahren den ersten Samen pflanzten, dessen Früchte wir heutigen Tages genießen.

Aus dem Triebe der Nachahmung entsprang die theatralische Kunst im weitesten Sinne des Wortes; aus kirchlichen Spielen, welche die Weihnachts-, Passions- und Osterzeit verherrlichten, entstand in Deutschland, wie in andern Ländern, das Drama; aus den Kirchenräumen, aus großen geschlossenen und aus freien Räumen, wie Schulen, Rathäusern, Schänken oder Markt- und Hofplätzen siedelte sich nach langen, langen Jahren erst die theatralische Kunst in eigens für sie erbauten Festhäusern an; aus zusammengewürfelten Wandertruppen wurden erst verhältnismäßig spät seßhafte Schauspielergesellschaften von Beruf.

Es bleibt für den Forscher immer eine mißliche Sache, die politische Geschichte, die Literatur- oder Theatergeschichte der Gegenwart zu

schreiben, wie es in unserer hastenden, schnell mit dem Urteil fertigen Zeit, die den Horazischen Worten: Nonum prematur in annum längst lächelnd den Rücken gekehrt, immer üblicher geworden ist; aber unser Buch ist nicht die Frucht kurzer Frist, sondern vieler, vieler Jahre.

Und dennoch erbitten wir für jenen Teil, für die Darstellung der Geschichte der einzelnen Theater in der Neuzeit insbesondere, die Nachsicht der Leser und Kenner.

Immerhin haben wir uns aber strebend bemüht, ein getreues, sachliches Bild der Theatergeschichte Deutschlands, bezw. der Entwickelung seiner einzelnen Theater, in seinen Grundzügen zu entwerfen, um unseren Nachfolgern die Wege zu weisen, auf denen sie zu wandeln haben.

Es bleibt ein gewagtes Unternehmen, mit ehernem Griffel das geistige Bild einer hervorragenden Persönlichkeit oder eines Zeitabschnittes, über welche die Akten noch nicht abgeschlossen sind und für deren Grundierung und Ausgestaltung der Forscher, Ästhetiker und Psychologe zu dem Entwirren von hundert verschlungenen Fäden sich noch veranlaßt fühlt, in die Blätter der Geschichte eintragen zu wollen.

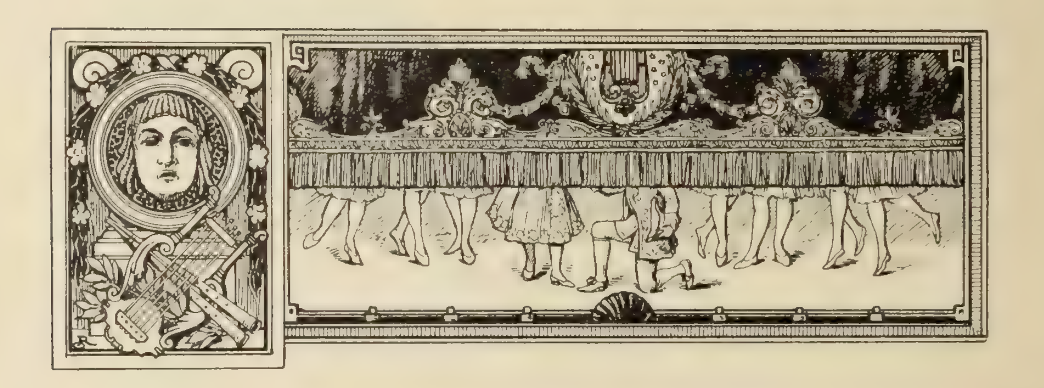
Es wäre eine Anmaßung, nicht dem „Fertigen", dem „Gewordenen", sondern dem „Werdenden" schon den Stempel eines abschließenden Urteils aufprägen zu wollen, nicht den oft verborgen liegenden Zeichen nachzuspüren, ob sich eine Entwickelung in auf- oder absteigender Linie befindet. Und hier haben wir es nicht an Mühe, um zur Erkenntnis zu gelangen, fehlen lassen.

Jedes Jahrhundert, jede größere kultur- oder literaturgeschichtliche Zeit hat bekanntlich ihren besonderen Charakter, einen durch ihre führenden Geister, durch das Zusammenwirken und Zusammentreffen hervorragender Ereignisse so spezifisch besonderen Charakter, daß der Eingeweihte oder der gern Schematisierende diese Eigentümlichkeit mit einem landläufigen Stichworte bezeichnen könnte.

Jede Ära der Geschichte jedes selbständigen, größeren Theaters hat nicht minder ihr eigentümliches, ihr individuelles Gepräge, das von außen durch kulturelle Zustände oder durch die jeweiligen Literaturströmungen,

von innen durch die geistige Physiognomie oder Totalität seines Leiters mehr oder weniger beeinflußt wird.

Und dieses Bild zu erkennen, ebenso wie die geschichtliche Entwickelung der einzelnen Theater Deutschlands selbst — das ist es, was wir uns im vorliegenden Werke zum Ziele gesetzt und das wir hiermit zum Abschlusse gebracht haben.



Personen- und Sachregister.

(Ein * vor dem Namen bedeutet die Berichtigung eines im Werke selbst vorhandenen Druckfehlers.)

Nachtrag.

Auf Seite 1083 sind im Repertoir-Auszuge des Ulmer Stadttheaters unter der Direktion G. R. Kruse noch „Die Meistersinger“ und „Tristan und Isolde“ hinzuzufügen.



Von **Otto Weddigen** erschien u. a. ferner:

Lessings Theorie der Tragödie mit Rücksicht auf die Kontroverse über die *κάθαρσις τῶν παθημάτων*. Berlin 1893. Haude & Spener.

Geistliche Oden und Lieder v. P. F. Weddigen. 4. Aufl. (Herausgegeben.) Leipzig 1879, Verlag von Ph. Reclam.

Die patriotische Dichtung von 1870/71. Essen und Leipzig 1880. Verlag von Alfred Silbermann.

Lord Byrons Einfluß auf die Literaturen Europas. 2. Aufl. 1901.

Das Wesen und die Theorie der Fabel und ihre Hauptvertreter in Deutschland. Leipzig 1893. Rengersche Buchhandlung.

Der deutsche Meistergesang. Berlin 1894. Verlag von Friedberg & Mode.

Geschichte des königlichen Theaters in Wiesbaden. Wiesbaden 1894. Verlag von C. Schnegelberger & Comp.

Geschichte der Einwirkungen der deutschen Literatur auf die Literaturen der übrigen europäischen Kulturvölker der Neuzeit. 2. Ausgabe. Leipzig 1895. Verlag von Otto Wigand.

Geschichte der deutschen Volksdichtung. 1. Aufl. 1884. 2. vermehrte Auflage Berlin 1895.

Geschichte der Berliner Theater. Berlin 1899. Osw. Seehagens Verlag.

Literatur und Kritik. Leipzig 1901. Herm. Seemanns Nachf. Verlag.

Aufsätze und Reden. Leipzig 1902.

Das Buch vom Sachsenherzog Wittekind. Minden 1893. J. C. C. Bruns' Verlag.

Der Sagenschatz Westfalens. Minden 1884. J. C. C. Bruns' Verlag.

Westfalen, Land und Leute. Paderborn 1896. Verlag von Ferd. Schöningh.

Von der roten Erde. Bochum und Leipzig 1898. Verlag von Ad. Stumpf, Nachfolger.

Im Verlage der Concordia Deutscher Verlagsanstalt, Berlin, erschienen:

Otto Weddigens poetische Werke.

Bd. 1. Gedichte. Mit dem Bildnis des Verfassers. 2. Aufl. Gesamtausgabe. 3 M., geb. 3,75 M.

Bd. 2. Kinderlieder. 2. Aufl. Gesamtausgabe. 1,50 M., geb. 2 M.

Bd. 3. Sprüche und Aphorismen. 2. Aufl. Gesamtausgabe. 1,50 M., geb. 2 M.

Bd. 4. Fabeln und Parabeln. 4. Aufl. Gesamtausgabe. 2 M., geb. 2,50 M.

Bd. 5. Epische Dichtungen. 2. Aufl. Gesamtausgabe. 2 M., geb. 2,50 M.

Bd. 6. Theater, dramatische Dichtungen. 2. Aufl. Gesamtausgabe. 6 M., geb. 7 M.
Bd. 7. Märchen. 4. Aufl. Gesamtausgabe. 4 M., geb. 4,75 M.
Bd. 8. Westfälische Dorf- und Stadtgeschichten. 2. Aufl. Gesamtausgabe. 2 M., geb. 2,75 M.
Bd. 9. Novellen und Erzählungen. 3 M., geb. 4 M.
Bd. 10. Romane. 4 M., geb. 5 M.
Erinnerungen aus meinem Leben. 2 M., geb. 3 M.

Otto Weddigens Gesammelte poetische Werke in 3 eleg. geb. Bänden erschienen ebenda zu 12 M.

Jeder Band ist auch einzeln käuflich und bildet ein für sich abgeschlossenes Ganze.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung des In- und Auslandes.

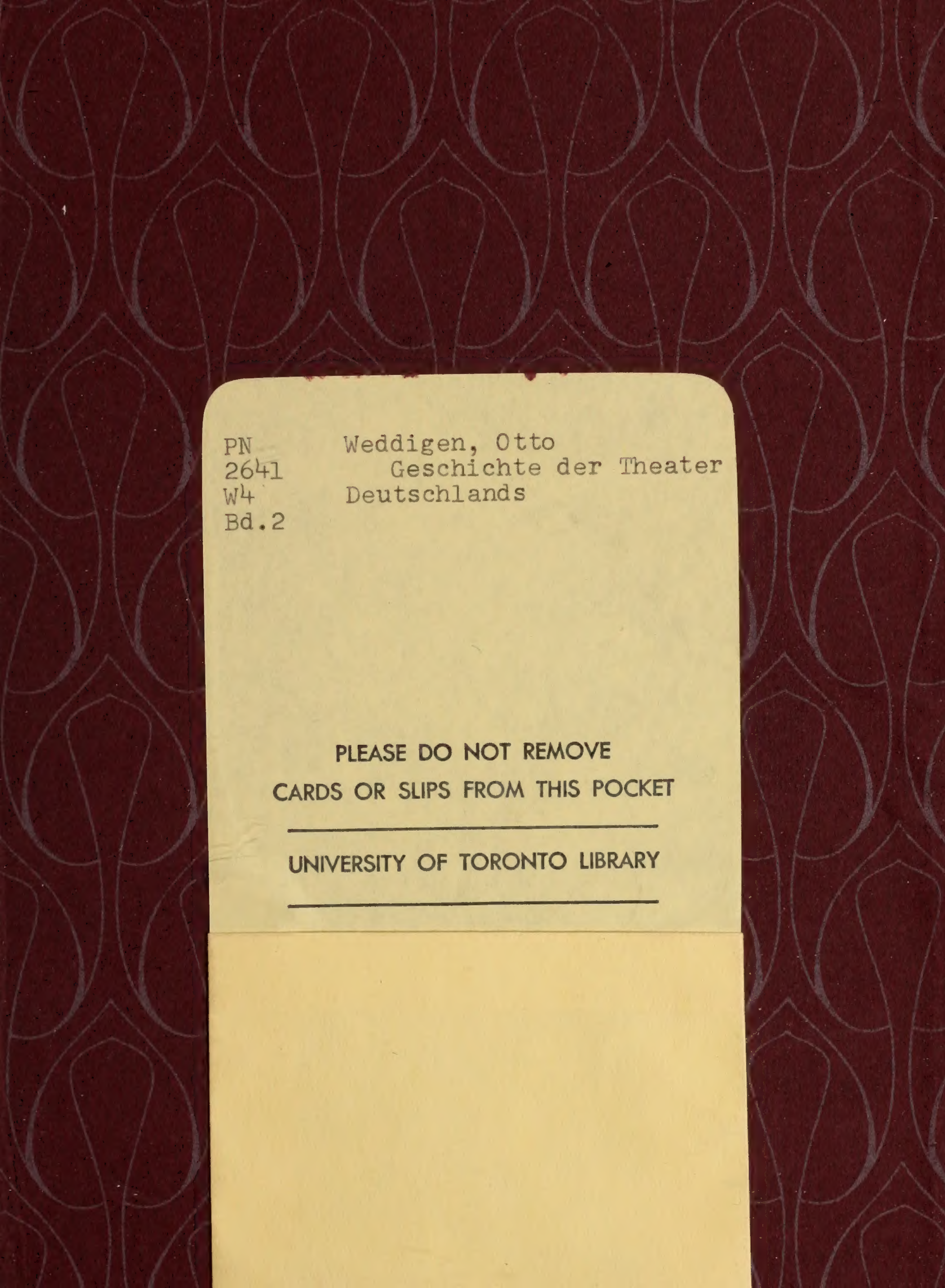
Otto Weddigens dramatische Dichtungen enthalten:

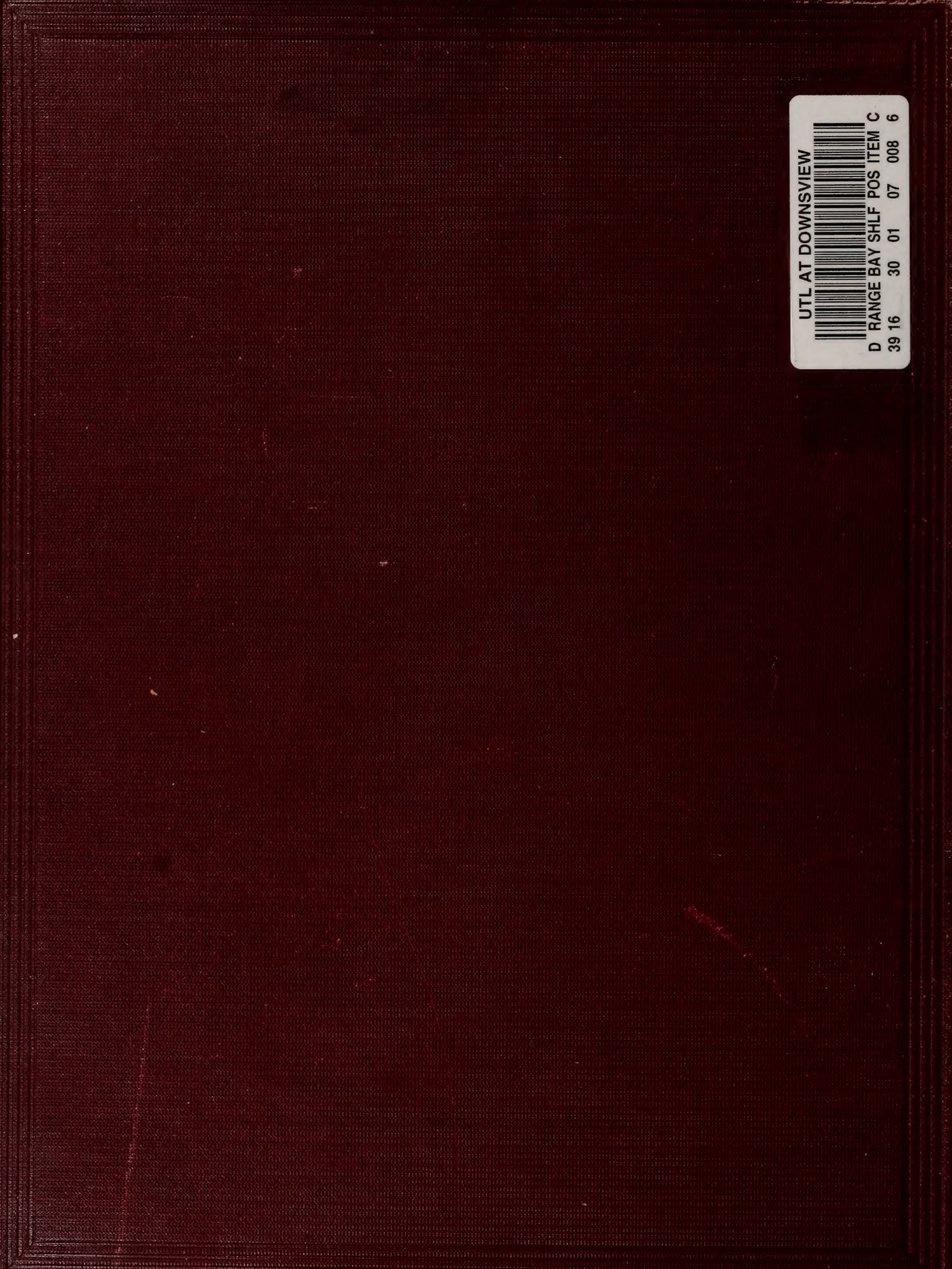
Nydia, Trauerspiel in 5 Akten.
Charlotte Corday, Trauerspiel in 5 Akten.
Kaiser Joseph II., Trauerspiel in 5 Akten.
Ferdinand Stein, Trauerspiel in 5 Akten.
Kaiser Karl V., Trauerspiel in 5 Akten.
Der König von Sion. Trauerspiel in 5 Akten.
Donna Rodriga, Schauspiel in 5 Akten.
Schein und Sein, Schauspiel in 3 Akten.
Schmied Mimer, Märchendrama in 5 Akten.
Leidenschaften, Lustspiel in 3 Akten.
Auf dem Heiratsbüreau, Lustspiel in 1 Akt.
Auf falscher Spur, Lustspiel in 1 Akt.
Der Philosoph von Sanssouci. Lustspiel in 2 Akten.

A. W. Zickfeldt, Osterwieck/Harz.






PN
2641
W4
Bd.2
Weddigen, Otto
Geschichte der Theater
Deutschlands
PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 30 01 07 008 6